Romanische Philologie

Inaugural-Dissertation

zur Erlangung der

Doktorwürde

bei der

Hohen Philosophischen Fakultät

der

Schlesischen Friedrich Wilhelms-Universität zu Breslau

vorgelegt von

Franz-Viktor Warsitz.

Promotionstag: 1. Dezember 1928.

Breslau 1928.

Gedruckt mit Genehmigung

der philosophischen Fakultät der Universität Breslau.

Referent: Professor Dr. Neubert.

R. UNIV.
BIBLIOTHEEK
LEIDEN

Erweiterte Bearbeitung

der

von Herrn Geheimrat Professor Dr. C. Appel gestellten

Preisaufgabe

aus der romanischen Philologie

vom Jahre 1926

unter dem Kennwort:

NOMEN ATQUE OMEN!

Herrn Professor Dr. Neubert
in aufrichtiger Verehrung gewidmet!

„Die Namen, welche die in den Stücken Molières auftretenden Personen führen, hängen vielseitig mit der inneren und der äußeren Geschichte des Molière'schen Schaffens zusammen. Diese Namen sollen daher ihrer Art und ihrer literarischen Herkunft nach untersucht und gruppiert, und es sollen die Beziehungen zwischen ihnen und den vom Dichter gepflegten historischen Gattungen, seiner praktischen Bühnenwirksamkeit und seinen dichterischen Zielen festgestellt werden."

Plan.

A. **Einleitung:** Die Bestätigung der Sentenz: Nomen atque omen! in der Namengebung Molières.

B. **Hauptteil:** Molière und die Namen der auftretenden Personen in seinen Bühnenwerken.

I. Untersuchung und Gruppierung der Namen nach ihrer Art.

1. Form.

a) Hauptformen.
aa) Kleinnamen.
bb) Vollnamen.

b) Nebenformen.
aa) Dialektbildungen.
bb) Verdrehungen.
cc) Verbalisierungen.
dd) Abweichungen in der Schreibung.

2. Entstehungszeit.

a) Ursprüngliche, gebliebene Namen.
b) Ersetzte Namen.
c) Ersatznamen.
d) Nachträglich eingeführte Namen.

3. Ort des Vorkommens.

a) Lustspielnamen.
aa) Nur im Lustspieltext vorkommende Namen.
bb) Auch in den Zutaten vorkommende Namen.
b) Ballettnamen.

4. Häufigkeit des Vorkommens.

a) Einmal vorkommende Namen.
b) Mehrmals vorkommende Namen.

5. Sprache.
   a) Fremdsprachliche Namen.
      aa) Antike und antikisierende Namen.
         1.1. Griechische und graecisierende Namen.
            aaa) Unveränderte griechische Namen.
            bbb) Französierte griechische Namen.
            ccc) Falsche Formen griechischer Namen.
            ddd) Französisch-volkstümlich gewordene griechische Namen.
            eee) Über andere Sprachen in das Französisch gelangte griechische Namen.
            fff) Griechisch klingende Namen.
         2.2. Lateinische und latinisierende Namen.
            aaa) Unveränderte lateinische Namen.
            bbb) Französierte lateinische Namen.
            ccc) Französisch-volkstümlich gewordene lateinische Namen.
            ddd) Über das Italienische in das Französische gelangte lateinische Namen.
            eee) Lateinisch klingende Namen.
      bb) Italienische Namen.
         1.1. Unveränderte italienische Namen.
         2.2. Französierte italienische Namen.
      cc) Spanische Namen.
         1.1. Unveränderte spanische Namen.
         2.2. Französierte spanische Namen.
      dd) Deutsche Namen.
         1.1. Über das Italienische in das Französische gelangte deutsche Namen.
         2.2. Französisch-volkstümlich gewordener deutscher Name.
      ee) Arabische Namen.
   b) Französische Namen.
      aa) Volkstümliche Namen.
      bb) Sonstige gemein-französische Namen.
      cc) Sonderform.
6. Verteilung nach Gestalt und Wesenheit.
   a) Namen göttlicher Wesen.
   b) Namen personifizierter Begriffe.
   c) Menschennamen.
7. Verteilung auf Nationalitäten.
   a) Für Griechen geltende Namen.
   b) Für Italiener geltende Namen.

c) Für Sicilianer geltende Namen.
d) Für Spanier geltende Namen.
e) Für Franzosen geltende Namen.
f) Für mehrere Nationalitäten geltende Namen.

8. Verteilung auf Stände.
   a) Obere Schicht.
      aa) Vornehme Kreise.
      bb) Schäfer.
   b) Mittelschicht.
      aa) Bürger.
      bb) Gelehrtenwelt.
      cc) Beamte und Soldaten.
      dd) Schauspieler.
      ee) Landadel.
   c) Unterste Schicht.
      aa) Bauern.
      bb) Bediente.
      cc) Gaunertum.
   d) Für mehrere Stände geltende Namen.

9. Beziehungen zu den Namen der Wirklichkeit.
   a) Als Personennamen auch im Leben nachweisbar auftretende Namen.
   b) Als Personennamen im Leben nicht nachgewiesene Namen.

10. Beziehungen zu den Personen der Wirklichkeit.
   a) Namen erdichteter Personen.
   b) Namen bestimmter, wirklicher, mitlebender Personen.
      aa) Namen von Schauspielern.
      bb) Namen anderer Personen.
   c) Portraitnamen.
      aa) Namen erwiesener Portraits.
      bb) Namen nichterwiesener Portraits.

11. Beziehungen zu der Art der Namengebung in der Wirklichkeit.
   a) Erhaltene und angenommene Beinamen.
      aa) Beinamen der Handlung.
         1.1. Nur Beinamen.
         2.2. Auch Geburtsnamen.

bb) Beinamen im Leben.
1.1. Angenommene Schauspielernamen.
2.2. Übertragene Rollennamen.
b) Geburtsnamen.

12. Typisierung.
a) Namen bestimmter Typen.
aa) Namen überlieferter Typen.
bb) Namen Molière eigentümlicher Typen.
b) Namen freier Figuren.

13. Sinn und Bedeutung.
a) Namen mit bestimmter sprechender Bedeutung.
aa) Durch wörtlichen Inhalt sprechende Namen.
1.1. Im Sinne des Wortes sprechende Namen.
2.2. Im Gegensinn des Wortes sprechende Namen.
bb) Durch Tradition sprechende Namen.
b) Namen ohne bestimmte sprechende Bedeutung.

II. Untersuchung und Gruppierung der Namen nach ihrer literarischen Herkunft.

1. Die Namen Molières und ihr Vorkommen bei der Aneignung durch den Dichter.
a) Namen mit literarischer Herkunft.
aa) Namen aus der antiken Literatur.
1.1. Griechische Literatur.
2.2. Römische Literatur.
bb) Namen aus der italienischen Literatur.
cc) Namen aus der spanischen Literatur.
dd) Namen aus der französischen Literatur.
1.1. Literatur der Vergangenheit.
2.2. Zeitgenössische Literatur.
b) Namen ohne literarische Herkunft.
aa) Französisch-volkstümliche Namen.
bb) Andere bis dahin nur in der Wirklichkeit auftretende Namen.
cc) Molière eigentümliche Namen.

2. Die Namen Molières und ihr erstes literarisches Auftreten überhaupt.
a) Namen der antiken Literatur.
aa) Mythologische Namen.
bb) Nichtmythologische Namen.

b) Namen der italienischen Literatur.
c) Namen der spanischen Literatur.
d) Namen der französischen Literatur.
aa) Literatur der Vergangenheit.
bb) Zeitgenössische Literatur.

III. Zusammenhänge der Namen mit den drei großen Momenten Molière'schen Wirkens, geordnet nach den einzelnen gefundenen Namengruppen.

IV. Beziehungen der Namen zu den von Molière gepflegten historischen Gattungen.

V. Beziehungen der Namen zu der praktischen Bühnenwirksamkeit Molières.

VI. Beziehungen der Namen zu Molières dichterischen Zielen.

C. **Schluß:** Molières Namengebung und ihre Bedeutung für die Molière-Forschung.

A.

Nomen atque omen!

Hat Molière es wohl bei seinen eifrigen Plautus-Studien gelesen, dies geistreiche Wortspiel des lustigen Komödiendichters? Vielleicht. Hat Molière ihm wohl wahr gemacht bei der Schöpfung seiner unsterblichen Gestalten, diesen wichtigen Erfahrungssatz des großen Römers? Gewiß. Denn Molières Namen sind Vorbedeutungen, sind Vorbedeutungen sogar in zweifacher Hinsicht: sie charakterisieren den Dichter selbst und seine Menschen, sie erklären den Mann und sein Werk.

Einmal — gibt es keinen Dichter, den seine Namengebung selbst so lebenswahr zeichnet, wie Molière. Jeder Name, den eine Rolle aus seinen Stücken trägt, spricht durch seine besondere Beschaffenheit, durch den ihm eigenen Sinn, durch seine Beziehungen zu Sprache, Literatur und Menschenleben, durch den Platz, an den er in der Dichtung gestellt ist, und durch all die anderen ihm anhaftenden Eigentümlichkeiten, viele beredte Worte von dem geheimnisvollen Wirken eines echten Dichters, erzählt von den frohen und bitteren Erlebnissen eines geprüften Menschen, enthüllt die Pläne eines zielbewußten Geistes, atmet den Hauch eines überragenden Genies.

Zum anderen Male gibt es keinen Dichter, der bei der Wahl der Namen für seine Figuren ihrer Bedeutung mehr Rechnung getragen hat, als Molière. Jeder Name, den eine Rolle aus seinen Stücken trägt, zaubert vor das Auge des Lesers und Hörers durch seinen Klang, durch seinen Inhalt, durch die mit ihm verknüpften Vorstellungen, durch seinen Zusammenhang mit ähnlichen Namen, durch Ursprung und Anwendung ein bestimmtes Wesen, verleiht ihm Form und Gestalt, gibt ihm Geburt und Rang, versieht es mit Alter und Geschlecht, bestimmt sein Gewand, läßt seine Vergangenheit erstehen, begrenzt sein Dasein, schenkt ihm echtes, pulsierendes Leben.

Die Beschäftigung mit der Namengebung Molières führt auf viel verschlungenen Pfaden durch eine bunte und aufschlußreiche Welt, in der man immer wieder die staunenswerte Treffsicherheit, mit der er seine Namen findet, oder bildet, bewundern muß; diese Wanderung bereitet, so oft man sie antritt, stets neue Freude. Doch hat man nach bewußter, mühsamer, fast kleinlicher Arbeit einen Hauch von dem großartig und unbewußt schaffenden Genius verspürt, dann stellt sich bisweilen schmerzliche Wehmut ein und man erinnert sich etwas beschämt der spottenden Worte Schillers:

„Wenn die Könige bau'n,
Haben die Kärrner zu tun."

B.

Es handelt sich in vorliegender Arbeit nicht um sämtliche Namen, die in allen Geisteswerken Molières enthalten sind, sondern, wie es das Thema besagt, nur um die Namen der in seinen Stücken auftretenden Personen. Aus diesem Grunde folgt zunächst eine Aufstellung der als Molières Stücke zu bezeichnenden Werke des großen Franzosen. Es sind:

1. La Jalousie du Barbouillé.
2. Le Médecin volant.
3. L'Etourdi.
4. Le Dépit amoureux.
5. Les Précieuses ridicules.
6. Sganarelle.
7. Don Garcie de Navarre.
8. L'Ecole des Maris.
9. Les Fâcheux.
10. L'Ecole des Femmes.
11. La Critique de l'Ecole des Femmes.

12. L'Impromptu de Versailles.
13. Le Mariage forcé.
14. La Princesse d'Elide.
15. Le Tartufe.
16. Don Juan.
17. L'Amour Médecin.
18. Le Misanthrope.
19. Le Médecin malgré lui.
20. Mélicerte.
21. Pastorale comique.
22. Le Sicilien.
23. Amphitryon.
24. George Dandin.
25. L'Avare.
26. Monsieur de Pourceaugnac.
27. Les Amants magnifiques.
28. Le Bourgeois gentilhomme.
29. Psyché.
30. Les Fourberies de Scapin.
31. La Comtesse d'Escarbagnas.
32. Les Femmes savantes.
33. Le Malade imaginaire.

Molières „Remerciement au Roi", „La Gloire du Val-de-Grâce", seine „Poésies diverses" und die in der Schilderung der „Fêtes de Versailles" wiedergegebenen, von ihm stammenden Verse bleiben als nicht dramatische Geistesprodukte unberücksichtigt. Dagegen sind die Possen „La Jalousie du Barbouillé" und „Le Médecin volant" in die Behandlung aufgenommen in den Gedanken, daß sie geistiges Eigentum Molières darstellen; auch die bruchstückartige „Pastorale comique" und die nur aktweise von Molière herrührende „Psyché" befinden sich als immerhin nicht unwichtige Bestandteile des Molière'schen dramatisch-dichterischen Lebenswerkes, unter der Zahl der Anderen. In Betracht gezogen sind demnach im ganzen 33 Bühnendichtungen.

Hermann Fritsche, der rühmlichst bekannte Herausgeber und Erklärer Molière'scher Lustspiele ist mit seinem, von der Molièreforschung wiederholt als ausgezeichnet beurteilten „Namenbuch zu Molières Werken" (s. Literaturnachweis im Anhang) der erste und bisher einzige Wissenschaftler gewesen, der das Moment der Namengebung bei Molière eines besonderen Studiums und einer zusammenhängenden Darstellung für würdig befunden hat; wurde vor dem Erscheinen seines Werkes

überhaupt nur gelegentlich auf den oder jenen besonders auffallenden Namen hingewiesen, so haben aber auch die späteren Molièristen (im allgemeinsten Sinne!) einen geschlossenen Ausbau der so wertvollen Anregung und Erstleistung auf diesem Gebiet nicht für nötig, vielleicht auch nicht für möglich gehalten. Denn in einer Zeit geschrieben, die, wie der Verfasser selbst (in seinem Vorwort zur 2. Auflage der „Molière-Studien") sagt, Forschungsergebnisse abschließt, welche „im einzelnen zwar noch manche Nachlese gestatten, einer wesentlichen Umgestaltung aber wohl nicht mehr bedürfen", ist diese Namenarbeit ein Resultat gewissenhaftesten Fleißes und sorgfältigster Akribie. Legt man nun seitdem den Namen Molières größere Bedeutung bei, (um ein vorbildliches Beispiel anzuführen, etwa Despois und Mesnard in ihrer Gesamtausgabe Molières), so tut man es jedoch nur in der Weise, daß man Fritsche's Resultate durchweg als den Tatsachen entsprechend annimmt, offenbar ein Zeugnis für die erschöpfende Eigenschaft der Fritscheschen Arbeit. Vorliegendes Thema aber sprengt nunmehr durch seine umfassenderen Forderungen den Rahmen, welcher das Namenbuch umschloß. Fritsche behandelte den einzelnen Namen für sich, erörterte seine Eigenart und wies ihm dann seine Stelle in dem vom Molière befolgten System zu; er schuf so ein alphabetisches Namenlexikon und berührte zwar die Zusammenhänge bestimmter Namen miteinander, aber er versagte es sich noch, die gleichartigen zu Kategorien zu addieren. Er warb gleichsam, wenn das Bild erlaubt ist, jeden Namen wie einen Soldaten an, stellte seine Personalien fest und schrieb ihn unter die Reihe der anderen in die Konskriptionsliste. Die jeweilige Tauglichkeit jedes Rekruten – um im Vergleich zu bleiben – für eine entsprechende Waffengattung vermerkte er, überließ aber die Formation der neuen Truppenteile einem nachfolgenden Appell. Die angeforderte Untersuchung der Namen ihrer Art und literarischen Herkunft nach ist demgemäß bereits durch Fritsche resultatgekrönt und kann eine Erweiterung nur in dem Maße erfahren, in welchem die Molière-Forschung der letzten 40 Jahre (1887 erschien die 2. Auflage von Fritsche's „Molière-Studien") ergänzende oder berichtigende Ergebnisse zutage gefördert hat. Der zweite Gedanke der Aufgabe, der eine entsprechende Gruppierung der Namen ihrer Art und literarischen Herkunft nach verlangt, geht über Fritsche's Programm hinaus. Kommt also vorliegende Abhandlung zu spät, um schon im ersten Teil ein geschlossenes Neue bringen zu können, (denn es würde offensichtlich verstiegen und darum unwissenschaftlich sein, das Fritsche-Buch nicht als das

anzusehen und zu benutzen, was es ist, als einzig dastehendes Fundament), so ermöglicht ihr der erstmalige Gesichtspunkt einer durchgeführten Gruppierung ebenso, wie die nur dann mögliche Aufdeckung der vielseitigen Beziehungen der Namen zu den historischen Gattungen, der praktischen Bühnenwirksamkeit und den dichterischen Zielen Molières eine Ergänzung und Vervollständigung des lexikalisch-knappen Vorbildes zu werden.

Die Gesamtziffer aller in Molières Theaterwerken vorkommenden Namenformen, welche den auftretenden Personen angehören oder sich auf sie beziehen, beträgt 345 (s. Tabelle 1). In Anbetracht dieser hohen Zahl schien es der klaren Durchführung des Textes wegen ratsam, um das häufige Aufzählen langer Namenreihen innerhalb der Abhandlung zu vermeiden, die zusammenhängenden Namengruppen dafür in Tabellen festzulegen, die in Gestalt eines Anhangs beigegeben sind und gleichsam als übersichtliches, weitgehendste Verläßlichkeit anstrebendes Nachschlagematerial Verwendung finden wollen. Aufgabe der kommenden Zeilen soll es nun sein, diese als Kompendium mitgeteilten tabellarischen Ergebnisse zu erläutern und die Berechtigung einer jeden Klassifizierung von Namen, die eine Art-Gleichheit oder ein gemeinschaftlicher literarischer Ursprung zusammenführen, zu belegen; der volle Zweck dieses eingehenden Kategorisierens kann aber naturgemäß erst zutage treten, wenn in den letzten drei Teilen ihr Beziehungsreichtum zu Molière entwickelt wird.

I.

Gelegentlich der nun beginnenden Untersuchung und Gruppierung der Molière'schen Personennamen nach ihrer Art genügt schon ein Blick auf den Plan am Anfang der Schrift, um zu erkennen, wieviele und verschiedenartige Momente der Begriff Art in diesem Zusammenhange in sich vereinigt.

Tabelle 1 bringt, wie bereits angedeutet, als Eröffnung des mannigfach gegliederten Gesamttabellariums die (auch sonst stets durchgeführte) alphabetische Aufzählung sämtlicher Namen aller auftretenden Personen in den gesamten Bühnenwerken Molières.

Sämtliche Namen, d. h. auch verschiedene Schreibungen, sind einbezogen (z. B. Aegipan — Egipan; oder Chrisalde — Chrysalde); auch Umformungen und Weiterbildungen sprachlicher Art sind berücksichtigt (z. B. Jourdain — Giourdina — Jordina; oder: Mascarille — Maquerille; oder endlich: Tartufe

— tartufier); auch Namen, die in den Verzeichnissen der Akteurs nicht immer erscheinen, also Beinamen oder Pseudonyme, welche die Personen erst während des Spiels erhalten oder sich beilegen, sind eingereiht (z. B. Sylve für Alphonse; oder de la Dandiniére zu Dandin); auch den Namenauswechslungen, -ausmerzungen oder -einfügungen ist durch Angabe der beseitigten Namen sowohl wie der dafür eingesetzten oder nachträglich für ungenannte Rollen eingeführten Rechnung getragen (z. B. Alcidas für Lycante; oder: Panulphe für Tartufe; oder endlich Marphurius für second docteur).

Alle auftretenden Personen, d. h. Sprechrollen wie stumme Rollen (z. B. Scaramouche), dramatische wie pantomimische Figuren (z. B. Arlequin), Götter (z. B. Aurore, Faune, Vulcain), Personifikationen (z. B. Jeu, Plaisir, Ris) und Menschen sind, wenn sie Namen tragen, dieser Übersicht einverleibt.

In den gesamten Bühnenwerken Molières, d. h. Komödie und Ballett, Hauptspiel und Zwischenspiel, Prolog, Handlung und Epilog liefern sie in gleicher Weise das Namenmaterial für die Betrachtung.

Mit anderen Worten: alle namentlichen Rollenbezeichnungen Molières sind hier zu Anbeginn vereint, um durch solche Lückenlosigkeit den Boden für eine umfassende Lösung der Aufgabe zu schaffen. (Übrigens stellte sich bei der Anfertigung der im vorangehenden charakterisierten Grundtabelle und dem darauf folgenden Vergleich mit Fritsche's Arbeit die Tatsache heraus, daß der Name Matassin von Fritsche aus nicht bekanntem Grunde unerwähnt geblieben ist. Durch Aufnahme dieser Benennung einer Ballettfigur aus dem „Monsieur de Pourceaugnac" konnte der als einziger bemerkte Mangel in der Aufzählung Fritsche's behoben werden.)

1.

Als allgemeinster und darum den Reigen eröffnender Gesichtspunkt für eine artliche Scheidung der Namen ergibt sich der Begriff der Form, nach welchem sich die Gesamtzahl der 345 Personenamen (s. Tabelle 1) in 311 Hauptformen (s. Tabelle 2) und 34 Nebenformen (s. Tabelle 4) teilt. Die große Grundliste (s. Tabelle 1) erscheint so wieder in Tabelle 2, aber vermindert um 34 Namen (s. Tabelle 4). Nebenformen wurden diese letzteren genannt, das besagt, daß sie in einem gewissen Abhängigkeitsverhältnis zu den Hauptnamen stehen und daß infolgedessen ihre formelle Bedeutung jenen gegenüber eine untergeordnete ist. Ihre Abhängigkeit gleicht der der Variationen

vom Thema. Wie nun ein Lied in jeder seiner musikalischen Wandlungen nach einem anderen Formgedanken modelliert wird, dem einer Hymne etwa, eines Tanzes oder eines Marsches, so sind diese Nebenformen unter sich verschiedene Ableitungen thematischer Namen: Dialektbildungen, Verdrehungen, Verbalisierungen und Abweichungen in der Schreibung. Ist ihre Bedeutung den Hauptformen gegenüber vorhin als untergeordnet bezeichnet worden, so heißt das keineswegs, daß sie für die Charakteristik der Namengebung Molières etwa wertlos wären, sondern es ist nur die formelle Zweitklassigkeit, die eine Berücksichtigung in der weiteren Statistik (nur in dieser) entbehrlich macht. Doch die als wesentlich bleibenden 311 Hauptnamenformen (s. Tabelle 2), welche somit in den kommenden Ausführungen als eigentliche Gesamtsumme der Personennamen anzusprechen sind, verlangen ebenfalls — nunmehr innerhalb ihrer Grenzen — eine Gliederung, für welche die gleiche Rubrik der äußeren Beschaffenheit maßgebend ist. Das Moment der formellen Intaktheit nämlich bewirkt eine Trennung von 289 Vollnamen einerseits und 22 Kleinnamen andererseits (siehe Tabelle 3). Der Begriff Kleinnamen umfaßt alle Namen, die durch Erweiterung oder Schmälerung ihres Umfangs eine von ihrer ersten Form abweichende Gestalt erhalten haben: Diminutiva, Abbreviaturen und Kontraktionen von Vollnamen (letztgenannte in der Tabelle 3 geklammert angeführt). Dabei trifft die Sammelbezeichnung Kleinnamen die Verkleinerungsformen mehr bezüglich ihres Sinnes, da sich ja in der äußeren Erscheinung solche Kosenamen oft als Vergrößerungen ihrer Stammnamen offenbaren (z. B. Marinette von Marine; oder Lisette von Elise; oder auch Zerbinette von Zerbino). Unter Vollnamen sind im Gegensatz dazu alle nominellen Bezeichnungen zu verstehen, die weder eine Einbuße noch eine Übersteigerung ihrer ursprünglichen Vollständigkeit erfahren haben. Die französierten Namen fremder Sprachen behaupten ihren Platz hier; denn die an ihnen vorgenommenen Änderungen bedeuten ja keine Wandlung zum Diminutivum und sind aus Erwägungen nationalsprachlicher Angleichung heraus getan, nicht Begleiterscheinungen vulgärer Lässigkeit.

2.

Äußerer Anlaß zu der nächsten Unterteilung war die Tatsache, daß der Zeitpunkt der Namensetzung bei Molière nicht in allen Fällen mit dem der Konzeption des entsprechenden Stückes übereinstimmt, daß vielmehr nachträgliche Strei-

chungen, Umarbeitungen und Ergänzungen auch das Namengebiet in Mitleidenschaft ziehen. So sind von den 311 Hauptformen (s. Tabelle 2) durch Molière 295 gleich bei der Abfassung seiner Dramen mit eingeführt und auch weiterhin von ihm belassen worden. Fünf Namen sind zwar auch in diesem Sinne ursprünglich, wurden aber später durch andere verdrängt. (S. Tabelle 5, die in Klammern hinter jedem entfernten den oder die entsprechenden neuen Namen bringt). Ihre Ersatznamen zählen 6 (s. Tabelle 6), was sich aus dem Umstand erklärt, daß der Name Clymène in zwei Stücken, in denen er vorkam (in „Les Précieuses ridicules" und in „Le Sicilien"), einmal durch den Namen Aminte, ein andermal durch den Namen Zaide Ersatz fand. Endlich wurden 5 Namen später für bis dahin unbenannte Personen eingeführt (s. Tabelle 7). Dichtwerke haben fließende Grenzen, solange ihr Autor lebt, sie nehmen erst mit seinem Tode endgültige Gestalt an. Die Korrekturen aber eines Genies sind Offenbarungen seines Wesens. Diese Feststellung war der innere Grund für die Anlage der darauf bezüglichen Tabellierung.

3.

Eine Prüfung der Namen Molières bezüglich des Platzes, der ihnen innerhalb der Struktur der Stücke angewiesen ist, mußte in gleicher Weise das Interesse eines nach inneren Zusammenhängen Forschenden erregen, da ja hier irgendwelche Fäden gesponnen sein konnten, die mit den durch Molière gewählten dramatischen Gattungen in organischer Verbindung stehen. Und es trat bald zutage, daß die artliche Spaltung zwischen Haupt- und Nebenhandlung, die in der textlichen Fassung der Bühnenwerke vorhanden ist, sich auch auf die Namengebung erstreckt. Denn die Einlage, das Ballett, wird von bestimmten Rollengattungen bestritten: Götter und Personifikationen, Schäfer und Possenreißer als Tänzer und Akrobaten, das sind die Ballettfiguren Molières; von den entsprechenden Namenarten wird darum die Gruppe der 39 Ballettnamen, also der Namen, die bei Molière auf den Raum des Zwischenakts beschränkt sind, bestellt. Geht man ihre Reihe (siehe Tabelle 10) durch, so findet man die restlose Bestätigung: Aurore, Cyclope, Dryade, Eole, Faune, Flore, Ménade, Naiade, Neptune, Néréide, Palaemon, Pan, Satyre, Sylvain, Triton, Vertumne und Vulcain sind Namen der Mythologie und bezeichnen, wenn nicht Götter, so doch gottähnliche Gestalten der antiken Welt; Ballet, Beauté, Chagrin, Comédie, Jalousie, Jeu, Musique,

Nuit, Plaisir, Ris und Soupçon sind Verdichtungen abstrakter Begriffe zu darstellbaren Personen; Caliste, Lyciscas und Ménandre sind Schäfernamen; Arlequin, Matassin, Pantalon, Polichinelle (sein Scherzname: Va-te-faire-pendre und sein Beiname Zerbino), Scaramouche und Trivelin sind types dansants der Gattung Narr, Spaßmacher, Hanswurst. Sondert man anschließend nun von den 272 Lustspielnamen (s. Tabelle 8) die nur im Hauptspiel vorkommenden aus, so zeigen die sieben übrigbleibenden, in Akt und Zwischenakt angewendeten Namen (s. Tabelle 16) den gleichen nominellen Brauch. Amour und Zéphyre heißen göttliche Wesen, Clymène, Daphné, Lycaste, Philinte und Tisis sind Namen von Schäfern. Als Resultat, dem noch Erörterung zuteil werden wird, sei festgehalten: Die Personen dieser Spielart bilden eine eigene Welt und ihre entsprechenden Namen gehören einer beschränkten Zahl von Kategorien bestimmten Genres an, so daß man getrost von einer Sonderklasse der Ballettnamen reden darf.

4.

Mannigfaltigkeit, Buntheit, Vielseitigkeit, es wurde dessen am Eingang schon gedacht, gehören zum Reichtum Molièreschen Geistes. Wenn eine mit derartigen Gaben beschenkte Natur sich zu Reminiscenzen, Wiederholungen und Reprisen versteht, so wird sie ein wesentlicher Grund veranlaßt haben, solchen im gewissen Sinne ihr wesensfremden Konservativismus gegen den eigenen Wandlungstrieb auszuspielen. Darum waren die Namen nach der Häufigkeit ihres Vorkommens zu befragen und sie antworteten dahingehend, daß von der Gesamtheit der Hauptformen die überwiegende Mehrzahl nur einmal und allein ein Rest von 58 Namen mehrmals (s. Tabelle 11) in dem dramatischen Lebenswerk des Dichters erscheint. Die Häufigkeit des Vorkommens folgert sich aus den eingeklammerten Zahlen in der Tabelle 11.

Die von Molière öfters gebrauchten Namen machen also zwar nur einen bescheidenen Bruchteil der Summe aus; aber, wiederholen sich die meisten von ihnen auch nur einmal, so zeigen doch Namen, wie Sganarelle und Valère, die beide in sieben Lustspielen vertreten sind, oder gar der Name Clymène, der achtmal vorkommt, daß bestimmte Namengruppen existieren müssen, die sich eines gesteigerten Interesses von seiten des Autors erfreuen. Und in der Tat, wenn man weiterblätternd die Tabellen 37 (Götternamen), 46 (für die obere Schicht geltende Namen), 58 (für mehrere Stände geltende Namen) und 70 (Namen bestimmter Typen) mit der Tabelle 11 vergleicht,

so wird es offenbar, daß jeder mehr als zweimal auftretende Name unter einer dieser Rubriken zu finden ist, ja, daß es sich mit den meisten nur zweimal angewendeten genau so verhält. Aber mehr als diese vorgreifende Andeutung zu geben, würde gegen das aufgestellte Programm verstoßen, welches von den ersten Teilen des Textes eine durch nichts gestörte sachliche Erklärung der Listen verlangt, und es, wie gesagt, späteren Abschnitten überlassen will, den literarhistorischen Gewinn, den die Tabellen bringen sollen, zu buchen.

5.

Wie das Wirken eines Menschen nur ganz zu erfassen ist, wenn man außer den Wandlungen, die er durch Erziehung und Erfahrung, Umwelt und Lebensschicksale äußerlich und innerlich erfährt, auch die angeborene Veranlagung als sein eigentlichstes Wesen mit in Augenschein nimmt, so kann gleichfalls eine Namenbetrachtung nur dann ein abgerundetes Bild schaffen, wenn sie neben den vielen Metamorphosen, welche Namen im Laufe der Zeiten erleben, und dem endgültigen Zustand auch ihren Ursprung aus der Sprache und die damit zusammenhängenden Eigenarten zum Gegenstand von Klassifizierungen macht. Letzteres hatte demgemäß bei den Namen Molières als notwendige Voraussetzung für eine wirklich erschöpfende Untersuchung ihrer Wesentlichkeit im Rahmen der verstehenden Durchdringung des Autors und seines Werkes zu geschehen. Die überwiegende Mehrzahl bilden bei Molière die 217 fremdsprachlichen Namen (s. Tabelle 12), während die französischen sich nur auf 94 belaufen (s. Tabelle 34). (Es dürfen hier nur die Tatsachen interessieren; diese Tatsachen sind auf Grund von Fritsche's — auch in dieser sprachlichen Hinsicht — wohl gegründeten, trotzdem in Zweifelfällen nachgeprüften Erklärungen jedes Namens durch sinngemäß ordnende Zusammenstellungen herausgewachsen. Eine jetzt schon erfolgende Erörterung des Warum? würde diese Sachlichkeit nicht reicher, wohl aber den Gedankengehalt der späterkommenden resultierenden Abschnitte ärmer machen.) Die fremdsprachlichen Namen gehören den verschiedensten Sprachgebieten an: Sie setzen sich zusammen aus 169 antiken oder antikisierenden (s. Tabelle 13), 20 italienischen (s. Tabelle 27), 19 spanischen (s. Tabelle 29), sechs ursprünglich deutschen (s. Tabelle 31) und drei arabischen Namen (s. Tabelle 33). So fließt aus vielen, verschieden stark sprudelnden Quellen ein breiter Strom zusammen, den die bunten Farben seiner Entstehung während des ganzen Laufs begleiten, die Bewegtheit seiner Wellen mit tau-

send mannigfachen Lichtern phosphoriszierenden Glanzes erfüllend. Denn die 169 antiken und antikisierenden Namen trennen sich wieder in 129 griechische und graecisierende (s. Tabelle 14) auf der einen Seite und 40 lateinische und latinisierende Namen (s. Tabelle 21) auf der anderen Seite. Die 129 griechischen und graecisierenden Namen zerfallen weiter in 18 unverändert gebliebene (s. Tabelle 15), 56 französierte (s. Tabelle 16), 13 falsch gebrauchte (s. Tabelle 17), vier französisch-volkstümlich gewordene (s. Tabelle 18), zehn über andere Sprachen ins Französische gelangte (s. Tabelle 19) und 28 griechisch klingende (graecisierende) Namen (s. Tabelle 20). Und auch die lateinischen und latinisierenden Namen (s. Tabelle 21) bestehen aus: drei unverändert gebliebenen (s. Tabelle 22), 17 französierten (s. Tabelle 23), sechs französisch-volkstümlich gewordenen (s. Tabelle 24), zehn über das Italienische in das Französische gelangten (s. Tabelle 25) und vier lateinisch klingenden (latinisierenden) Namen (s. Tabelle 26). Netze von subtilster Feinmaschigkeit entwirren sich, Gewebe kompliziertester Muster liegen aus, vielformige Organismen unermüdlichen Zellenbaus fügen sich ineinander, wenn man, ohne all den bis ins Geringste gehenden Einzelheiten zu erliegen, aus ihnen den einen Gedanken der großen Kunst Molières als Ausdruck seiner Taten und Absichten herauszulesen bereit ist. Von den 20 italienischen Namen (s.Tabelle 27) sind nur sechs unverändert (s.Tabelle 28), von den 19 spanischen (s. Tabelle 29) nur acht (s. Tabelle 30), von den sechs ursprünglich deutschen Namen (s. Tabelle 31) fünf über das Italienische ins Französische gelangt, während einer französisch-volkstümlich geworden ist (s. Tabelle 32); die drei arabischen Namen (s. Tabelle 33) sind nicht französiert. Der Grad ihrer sprachlichen Unversehrtheit wurde so zum gruppierenden Moment für die außernationalen Namen des französischen Dichters. Die Unberührtheit fremder Namen hat bereits eine Einbuße erlitten, wenn sie der neue Besitzer seinen Landsleuten mundgerecht zu machen bemüht ist; ihre Ursprünglichkeit ist verletzt, wenn Mißverstehen sie falsch in Anwendung bringt; die völkische Eigenart ist gegenstandslos geworden, wenn eine andere Sprache sich ihrer bedient; der Charakter ist tot, wenn fremdes Volkstum ihnen seinen Stempel aufdrückt, ihr Leben falsch, wenn ein äffendes Echo ihren Klang rekonstruieren will. Unter den 94 französischen Namen (s.Tabelle 34) sind 31 volkstümliche (s. Tabelle 35) und eine sprachlich eigenartige Sonderform (s. Tabelle 36). Die Sonderform meint den Namen Pourceaugnac, dessen Endung — ac — ein südfranzösisches, also sprachlich spezialisierendes Charakteristikum ist;

als Dialektbildung im vollen Sinne war er nicht anzusehen; eine solche war aber ja, wie bereits erörtert, seine weitergehende Ableitung Pourcegnac. Die Zahl der übrigen gemeinfranzösischen Namen birgt naturgemäß auch noch Fremd- und Lehnwortentwicklungen, jedoch, wie in der Aufzählung der französisch-volkstümlichen, hat man es hier mit Namen zu tun, deren sprachliche Urart, um ein gezeigtes Bild wieder aufzugreifen, tot ist. Der Gebrauch dieser nominellen Bezeichnungen ruft eben (bei dem Unbefangenen) keine Reminiszenz mehr an eine stattgefundene Aneignung fremden Gutes hervor.

Nach Addition der französisch-volkstümlich gewordenen griechischen, lateinischen und des deutschen Namens zu den übrigen französisch-volkstümlichen erhält man als Gesamtsumme der französisch-volkstümlichen Namen die Zahl 42, die nunmehr ohne Rücksicht auf den allerersten sprachlichen Zustand sämtliche französisches Volkseigentum gewordenen Namen auftretender Personen bei Molière umfaßt.

Die nächsten Klassifizierungen entstehen durch Feststellen der wechselseitigen Beziehungen von Namen und benannten Personen.

6.

Gelegentlich dessen zeigen sich die 311 Hauptnamenformen, ihre Wesenheit betreffend, teilbar in 29 Namen göttlicher Wesen (s.Tabelle 37), elf Namen personifizierter Begriffe (s.Tabelle 38) und 271 Menschennamen (s. Tabelle 39). Für die noch folgenden Gruppierungsgesichtspunkte der Nationalität, des Standes, der Wirklichkeit, des Typischen und der sprechenden Bedeutung von Rollen und Namen sind die beiden Gruppen göttlicher und abstrakter Wesen gleich aufschlußlos; denn sie sind gegebene, überlieferte Größen, deren Nationalität, Stand, Irrealität, Unwandelbarkeit und Eindeutigkeit festgelegt und offenbar sind. Darum werden von nun ab die Menschennamen allein das Objekt für die übrigen Kategorisierungsmomente bilden.

7.

Als Ergebnis einer Verteilung dieser Namen auf Nationalitäten bezeichnen 51 von ihnen Griechen (s. Tabelle 40), 21 Italiener (s. Tabelle 41), 14 Sizilianer (s. Tabelle 42), 12 Spanier (s. Tabelle 43), 158 Franzosen (s. Tabelle 44) und 15 mehrere Nationalitäten (s.Tabelle 45). Die Trennung von Italienern und Sizilianern, die, wie man sagt, betont wurde, ist bedingt durch die politischen Verhältnisse zu Molières Zeit, in denen Sizilien

als spanisches Tochterland anzusehen ist. Und blickt man auf Tabelle 42, welche die Namen der Sizilianer bei Molière aufweist, so erkennt man die Berechtigung dieser Konzession an die Staatengeschichte. Abgesehen von den französischen Benennungen (der Grund für das Vorhandensein dieser erfährt noch Aufklärung) und der einen arabischen Hali, sind es die unveränderten spanischen Namen Carlos, Gusman und Juan, welche Bewohner der Insel bezeichnen, während kein italienischer Name zu bemerken ist. Auch der französierte spanische Name Pèdre wird außer auf einen Spanier noch auf einen Sizilianer angewandt.

Ein Vergleich zwischen den für mehrere Nationalitäten gebrauchten 15 Namen und der Tabelle 129 (Namen bestimmter Typen) zeigt, daß acht von ihnen Typennamen sind. Diese Tatsache ist bemerkenswert. Der Name Elise, der Spanien (als Elisa) wie Frankreich eigen ist, gilt auch nur für Frauen dieser beiden Länder; Pèdre ist besprochen; der Name Thomas existiert in Italien wie in Frankreich; Clymène, Lycaste und Philinte für Griechen und vornehme Franzosen verwandt belegen eine Gepflogenheit Molières; und der Name Nérine endlich, einer Italienerin wie einer Französin beigelegt, fand aus lateinischem Wortschatz erst durch die italienische Sprache ins Französische.

8.

Molières Werk umfaßt, wie alle Charaktere samt ihren Eigenheiten, auch alle sozialen Klassen mit ihren Abstufungen. Eine kaleidoskopartige Schau bietet sich dem Blick, welcher es unternimmt, die gemeinsamen Lichtquellen der sich hundertfach brechenden Strahlen zu ergründen und die sammelnden Brennpunkte der vielen gegensätzlich geschliffenen Spiegel zu erkennen. 78 Menschennamen gelten Angehörigen der oberen Gesellschaftsklasse (s.Tabelle 46), 102 solchen der Mittelschicht (s. Tabelle 48), 73 der Hefe des Volkes (s. Tabelle 54), schließlich 18 mehreren Ständen (s. Tabelle 58). Je eingehender die philologische Scheidekunst den immer mehr spezialisierten Legierungen Rechnung trägt, desto klarer wird die Erkenntnis eines systematischen Aufbaus von Dichters Hand. Von den 78 Namen der ersten Gruppe meinen 62 die vornehme Welt direkt, die anderen 16 indirekt in ihrer Eigenschaft als Schäfernamen (s. Tabelle 47). Adel und Schäfer, nur ein scheinbarer Widerspruch, in Wahrheit eine innere Identität, dualisiert durch die Maskerade des Kostüms, wieder geschlossen durch die Gleichheit der Benennungen. Die Namen der Mittelschicht

setzen sich zusammen aus 61 Namen für Bürger (s. Tabelle 49), 17 für die Gelehrtenwelt (s. Tabelle 50), neun für Beamte und Soldaten (s. Tabelle 51), neun für Schauspieler (s. Tabelle 52) und sechs für den Landadel (s. Tabelle 53). Die Namen der niederen Volksklasse erfordern eine Gliederung in zehn Bauernnamen (s. Tabelle 55), 41 Bedientennamen (s. Tabelle 56) und 22 Gaunernamen (s. Tabelle 57). Der Zahl nach stärker, der Gliederung nach reicher als hoch und niedrig, sind die Namen des Durchschnitts ein Milieu für sich, wie ihre Träger. Einem Wasserlauf gleich, der seine Wandungen überspült und dabei von beiden Ufern Erdsubstanz aufnimmt, empfängt diese Mittelwelt ihre Eindrücke von jeder Seite. Edelmann und vornehmer Bürger, nähern sich einander hier, wie Bürger und Bauer da. Nur Bauer und Edelmann stehen an beiden Ufern, und das selbst gefällige Rauschen des Flusses erlaubt keine Verständigung.

Vornehme Personen und Schäfer, adlige Kreise und Bürger, Bürger und Beamte, Bürger und Landadlige, Bürger und Diener, Bauern, Bürger und Diener, Diener und Gauner, das sind die einzig vorhandenen Zusammenstellungen der auf mehrere Stände bezugnehmenden Namen. Damis darf ein Höfling comme il faut sein, und auch ein Sohn aus angesehener Bürgerfamilie; Cathau kann ein anspruchsvolles Mädchen aus der Provinz ebensogut heißen, wie eine Magd. Aber nie ist Philinte ein Mann aus dem Volk, niemals Nérine eine Dame, Angélique unmöglich mehr, als im Höchstfall eine Landadlige. Der Stand gibt zuerst den Namen, der Charakter erst in der Folge. Dorimène („Mariage forcé") ist ebenso verderbt und dirnenhaft, wie Lucette, aber von Adel. Henriette ist in gleichem Maße Vorbild, der Name jedoch wie ihr Stand, bleibt bürgerlich. Über dem Stand wie auch über der Nation der Figur steht nur der Typ. Darum erscheint Sganarelle bald als Sizilianer, bald als Franzose, einmal als Bürger, ein andermal als Bauer, das dritte Mal als Diener, immer aber als Sganarelle.

9.

Namen der Wirklichkeit, d. h. auch im Leben als Personennamen nachweisbar vorkommende, sind von den 271 Menschennamen nur 119 (s. Tabelle 59); die Mehrzahl von 152 Namen konnte in Bezug auf ihr Vorkommen in der Wirklichkeit nicht belegt werden.

Jeder der in Tabelle 59 aneinandergereihten Namen ist einwandfrei in seiner Eigenschaft als Personenname des Lebens bewiesen. Die Antike stellt ihren Anteil in den geschichtlichen Namen berühmter griechischer Fürsten und Feldherrn (z. B.

Agénor, Cléomène, Cléon, Iphicrate und Lysandre) oder in allgemeinen Namen (wie Ariste und Géronte); die Namen spanischer Herkunft (s. Tabelle 29) erweisen sich (mit Ausnahme von Mascarille und Matassin) als in der spanischen Geschichte sämtlich existierend; die arabischen Namen (siehe Tabelle 33) entstammen gleichfalls der Realität; alle französisch-volkstümlich gewordenen Namen (der Zeit Molières) sind naturgemäß hier wiederum vereinigt; aber auch übliche französische Familiennamen tauchen auf (Dimanche, Gorgibus; den Namen Jourdain trug in der letzten Gegenwart noch ein französischer Minister); damals gebräuchliche Vornamen aller Kulturländer (wie etwa Andrès, Angélique, Isabelle, Lucile), erscheinen hier; und die Namen bestimmter, mitlebender Persönlichkeiten (s.Tabelle 60), Namen von Molières Theaterkollegen, aber auch anderer Zeitgenossen (des Huissiers Loyal beispielsweise oder des Sattlers Dandin) schließen den Reigen.

Die als Personennamen der Wirklichkeit nicht sicher fundierten Namen Molières sind bunt zusammengewürfelt: die mythologischen Menschennamen bilden eine Gruppe (z. B. Aegiale, Amphitryon, Psyché); Völkernamen, die auf Einzelnamen Anwendung erfuhren (etwa Cynthie, Tyrène oder Alain, Basque, Champagne) folgen; die bei Molière als Bühnengut erstmalig auftretenden Namen stellen ein weiteres Kontingent. (Etwa Argatiphontidas, Bahys, Macroton, Pourceaugnac; Dandinière erscheint hier auch; denn während der Name Dandin zeitgenössisch wirklich ist, ruht die Weiterbildung Dandinière erst von Molières Hand her; gleichfalls sind Bildungen wie Bobinet, Tricotin, Trissotin an diese Stelle zu setzen, weil sie in solche Form erst von Molière gegossen wurden, obwohl ihre Vorlagen reale Namen waren, Robinet wahrscheinlich, Cotin gewiß. Dazu kommen noch die häufig angewendeten Theaternamen (s. die Tabellen 88—91) (etwa Le Barbouillé, Ormin, Scapin, Scaramouche, Trivelin, Trufaldin). Der unbeträchtliche Rest wird von Namen bestritten, die wohl auch bisweilen Anklänge an reale Namen bergen, in ihrer bei Molière erscheinenden Gestalt aber nur Ende, Fortführung oder Geburt eines lediglich literarischen Lebens bedeuten. (So Harpagon, Sganarelle, Tartufe.)

10.

Als Ergänzung des eben behandelten Abschnittes, der ergab, daß die Zahl der rein literarischen Namen die der im Wirklichen verankerten überwiegt, ist nun ein weiteres Ergebnis anzusehen, das Leben und Dichtung in Bezug auf die Namengebung bei

Molière noch einmal einander gegenüberstellt. 212 Menschennamen nämlich erweisen sich als solche erdichteter Personen, nur 18 Namen tragen auch bestimmte mitlebende Personen der Wirklichkeit (s.Tabelle 60), Schauspieler (15) oder andere Zeitgenossen (3) (s. Tabelle 61). Da bereits über diese Listen gesprochen wurde, genügt der zusammenfassende Hinweis, daß die offensichtlichen Beziehungen zu den Namen der Wirklichkeit groß sind, allerdings im Literarischen ein starkes Gegengewicht erhalten, daß aber völlig eindeutige Zusammenhänge mit den Personen der lebendigen Zeit sehr selten sind.

Diese vorher gewonnene Gewißheit verleiht einer Betrachtung der Portraitfrage bei Molière die nötige Objektivität, die sich der gleichen Zurückhaltung zu befleißigen hat, wie der zu interpretierende Autor sie selbst übte. Hinter 41 Namen lassen sich mit einigem Recht Portraits vermuten (s.Tabelle 62), jedoch trifft die Bezeichnung Portraitnamen nur für zehn von den letzteren 41 bestimmt zu; die übrigen ermangeln des Beweises.

Portraits sind ohne jeden Zweifel die fünf Ärzte Bahys, Des Fonandrès, Filerin, Macroton und Tomès im „Amour médecin", der zudringliche Dorante in den „Fâcheux", Harpagon im „Avare", der Gelehrte Vadius und der Schöngeist Trissotin (ursprünglich Tricotin) in den „Femmes savantes". Bei diesen neun Figuren sind starke portraitartige Züge bewiesen, selbst dem (übrigens nicht ernst zu nehmenden) Dementi Molières zum Trotz.

Die sonst möglichen Portraitnamen decken längst nicht all die Personen, über deren Bildniseigenschaften sich Zeitgenossen und Nachfahren Molières in umfangreichen Schriften auseinandersetzen. Doch wird der Begriff Portrait in diesem Sinne die Abhandlung noch an späterer Stelle beschäftigen, so daß nun zur Erörterung der nächsten Art-Gruppe geschritten werden kann.

11.

Hinsichtlich ihrer Beziehungen zur Namengebung der Wirklichkeit geben die 271 Menschennamen noch Veranlassung, sie in 31 erhaltene oder angenommene Beinamen einerseits (siehe Tabelle 63) und 240 Geburtsnamen andererseits zu zerlegen, wobei die Bezeichnung „Geburtsnamen" alle die Namen trifft, die sich der regelmäßigen, auch im Leben sonst üblichen Namengebung unterordnen. Beinamen aber verfolgen im Leben wie in der Dichtung den doppelten Zweck, die Person, um die es

sich handelt, entweder näher zu bestimmen (z. B. Trufaldin zu Zanobio), oder aber ihre wahre Gestalt zu verhüllen (z. B. Ascagne zu Dorothée).

Sehr häufig erscheinen bei Molière Charakteristikum und Pseudonym in genialer Vereinigung: etwa Dandin de la Dandinière, der Bauer, dessen bäuerische Tölpelhaftigkeit in der Verbindung mit dem Adel noch trüber erscheint, oder Arnolphe de la Souche, ein betrogener Betrüger, der seiner eigenen hölzernen Namenlist zum Opfer fällt.

Von den Beinamen tragen 19 diesen Charakter nur in der Handlung (s. Tabelle 64), während ihn zwölf auch im Leben besitzen (s. Tabelle 67). Erstere finden teils (15) nur als Beinamen Verwendung (s. Tabelle 65) teils (4) werden sie auch als Geburtsnamen gebraucht (s. Tabelle 66); letztere bestehen in neun angenommenen Schauspielernamen (s. Tabelle 68) und drei aus Bühnenwerken auf den Darsteller übertragenen Rollennamen (s. Tabelle 69).

Die Schauspieler nahmen zu Molières Zeit – wie auch heute noch – in den meisten Fällen Theaternamen an; Molière selbst unterwarf sich dieser Sitte aus Rücksicht auf seine Familie. Man weiß nicht, warum er gerade diesen Namen wählte, der in der literarischen Welt bereits vorhanden war (Sieur de Molière); vielleicht erschien Poquelin gerade ein geläufiger Name angebracht, zumal er einen gewissen Wohlklang besaß, auf den der Schauspieler immer großen Wert legt, die Namen Du Croisy, De Brie und La Thorillière sprechen nicht dagegen. Umsomehr, da ja diese selben Namen oft auch als Rollenbezeichnung genügen mußten, wie ja eben aus den vorliegenden Kategorien klar wird.

Das lustige Beispiel des Schauspielers René Berthelot zeigt den umgekehrten Fall: Berthelot nannte sich Duparc und war wohlbeleibt. Da man derartige Eigenschaften nicht wegschminken kann, ward ihm die Rolle eines Gros-René in jedem Sinne „auf den Leib geschrieben", und mit der Rolle blieb ihm ihre Bezeichnung; er hieß nicht mehr Berthelot, nicht mehr Duparc, und auch seinen Vornamen René bekam er nicht mehr zu hören, ohne an seinen beträchtlichen Körperumfang erinnert zu werden. (War dies schon eine gewisse Tragikomik, so ist der Fall Cotin-Trissotin ein Beispiel für die Tatsache, daß namentliche Persiflagen über eine gewisse Rücksichtslosigkeit hinausgehend, sogar äußert grausam in ihren Auswirkungen zu sein vermögen.)

12.

Es wurde daran erinnert, und dem auch bei der Gruppierung entsprochen, daß die Schauspieler ihre Namen häufig ihren Rollen zu leihen pflegten. Dieses ist der erste Ansatz, aus dem sich die Typisierung der Figuren und Namen des Molière zeitgenössischen und vorangehenden Theaters entwickelt hat. Denn eine Typisierung bedeutet es, wenn ein Schauspieler die verschiedensten Rollen unter seinem eigenen Namen gibt. Er wird ja dadurch verleitet, geradezu verpflichtet, das, was der Name verspricht, zu halten: seinen eigenen Typ in jeder Rolle zu verkörpern. Er spielt die Rolle und bleibt er selbst, anstatt die Rolle zu sein und sich aus dem Spiele zu lassen. Auf diese Weise entsteht der Bühnenstar und mit ihm ein Rollenfach. Es ist hier nicht der Ort, sich mit der Frage: soll der Schauspieler des Dichters Individualität interpretieren oder seine eigene? zu beschäftigen, interessant aber mag die Bemerkung sein, daß das modernste Theater eine ähnliche Neigung aufweist, wie etwa die italienische Bühne des 16./17. Jahrhunderts:

Isabella Andreini bezauberte durch Schönheit und Begabung Italien und Frankreich in den letzten Jahrzehnten des 16. Jahrhunderts; sie hatte ein Fach, das der ersten Liebhaberin und spielte es unter ihrem Namen. Isabelle wurde durch sie einer der häufigsten Theaternamen der Zeit und die Isabellenrolle zum beliebtesten Frauentyp der Bühne.

Maria Orska begeistert durch Eigenart und Talent Europa. Sie entdeckt in sich als neu die dämonische Seite der weiblichen Psyche, der sie ihr spezielles Temperament weiht. Sie schafft so ein neues Rollengebiet und gibt ihm mit dem Stempel ihrer Persönlichkeit auch ihren Namen, so daß man allgemein von einem Orska-Fach spricht.

Der Schauspieler-Virtuose bleibt immer einseitig, der Menschendarsteller kennt Grenzen seiner Begabung und Eignung, aber kein Fach. Der Star schickt jede Rolle zurück, die ihm nicht „liegt", der wahre Künstler hält es mit Shakespeare: „Laßt mich den Löwen auch spielen!"

Orazio Nobili gehört zu den ersteren, seine Horace wurden typisch; Molière steht auf der anderen Seite: Er hat den Ehrgeiz, auf jedem Gebiet der Darstellung zu glänzen; Beschränkung muß auch er leiden, aber die Vielseitigkeit seiner Figuren ist offenbar und seinen Namen trägt nur die Rolle, in welcher er auch wirklich nur sich selbst zu spielen hat. („Critique de l'Ecole des Femmes".)

Also neue Typen, dem Sinne der damaligen Bühne entsprechend, hat Molière in verschwindend geringer Anzahl

geschaffen; und selbst sie sind alle in irgend einer Anlehnung an charakter- und namenverwandte Vorbilder entstanden: Anselme und Eraste erscheinen in anderen zeitgenössischen Dichtungen. Gorgibus ist in dieser Form wohl Molières Besitz, aber aus ähnlichen Bildungen erworben. Mascarilles Ursprung ist ein Sachbegriff. Pierrot und der Pedrolino der italienischen Gruppe Gelosi sind namentlich und sachlich ebenso nahe verwandt, wie Sbrigani mit dem italienischen Brighella. Und Sganarelle läßt wenigstens den gleichwürdigen Ahnen in einem verlorengegangenen Canevas vermuten. (Die Belege finden sich bei Fritsche und in den von ihm angegebenen Quellen, die nach Möglichkeit noch einmal selbst zu Rate gezogen wurden.)

Übernommene Typen sind zahlreicher, zumal auch die Namen freier Figuren eine Reihe von gebräuchlichen Theaternamen miteinbeziehen, über welche die Tabellen 88—91 Auskunft geben mögen.

Weder mit den übernommenen, noch mit den neu geschaffenen Typennamen Molières und auch nicht mit den von ihm beibehaltenen Bühnennamen sind jene Namen und Figuren zu verwechseln, die, obwohl sie im Werk Molières nur einmal erscheinen, wie Tartufe, Alceste, Harpagon oder Argan, doch eine spätere Zeit als typisch bezeichnet hat.

Diese Gestalten Molières sind Typen, weil sie im Individuum das ewig Menschliche zeigen, während jene traditionellen Kulissenkreaturen und -namen als erstarrte Formen typischer Schauspielerallüren begriffen werden müssen.

13.

War jede der bisher aufgestellten Namenkategorien in der Absicht gebildet, durch solche Zusammenstellungen die Voraussetzung zu schaffen für eine Erkenntnis der Tätigkeit und der Intentionen Molières als Dichter wie als Schauspieler aus seinem Namenwerk heraus, so fügt nunmehr die letzte Artklassifizierung den Schlußstein der Vollendung in die aufgeführte Mauer, indem sie jenes Konglomerat von Namen zu erwerben sucht, welches die persönlichste Inspiration des Autors verrät.

Alle Namen sprechen zu uns in irgend einer Weise, und diese Weise bestimmte die Gruppierung; das Hören ihrer Sprache war uns Vorbedingung, das Verstehen ist unser Ziel. Die Orientierungspunkte auf dieser Marschroute sind jene 61 Namen (s. Tabelle 72), welche, im Gegensatz zu den übrigbleibenden 210 eine bestimmte, vom Dichter nachweisbar beabsichtigte sprechende Bedeutung besitzen. 55 redende Namen

sprechen durch ihren Inhalt (s. Tabelle 73), 50 davon im Sinne, fünf im Gegensinn des Wortes (s. Tabelle 74); die fehlenden sechs sprechen auf Grund einer komischen Tradition (siehe Tabelle 75).

Diese Gruppe von Namen verfolgt offensichtlich bewußt den Zweck prägnantester Charakterisierung der handelnden Personen. Sie erreicht ihr Vorhaben auf den verschiedensten Wegen:

Durch die Lautmalerei:

Argatiphontidas, der Schwadroneur vom reinsten Wasser; Bobinet, der im Kindergeschrei wirkende Hauslehrer; Bahys, der Arzt, der in bellenden Lauten seine Diagnose gibt.

Durch Bezugnahme auf die äußere Erscheinung:

Brindavoine — La Merluche, das verhungerte Lakaienpaar des Geizigen und der dazugehörige Dritte, Criquet aus der „Comtesse d'Escarbagnas"; Géronte, der Greis schlechthin: Mascarille, der Mann mit der Halbmaske.

Durch Aufdeckung innerer Eigenschaften:

Ariste, das Vorbild in jeder Hinsicht: Harpagon und Harpin, Geiziger und Steuerpächter finden sich im Besitz und der daraus entwickelten Habgier: Prudoterie als Mädchenname einer Schwiegermutter, die ihrer buhlerischen Tochter sekundiert; Sotenville, die Dummheit personifiziert und doch noch übertroffen von dem dreimal törichten Trissotin.

Durch Wiedergabe der gewohnten Tätigkeit:

Eraste, der Liebende, Ergaste, der wenigstens rührig sein sollende Diener, Galopin, ein Diener, der es vielleicht auch ist, La Rapière von H a u s e r mit Herr Plempe übersetzt, Diafoirus — Purgon, einer die Folge vom andern, Scapin, der akrobatische Tausendsassa, Métaphraste („ce nom exprime parfaitement la manie de Métaphraste qui traduit d'une langue dans une autre". — F i r m i n — D i d o t. —) und Pernelle, die keifende alte Frau, streiten sich um den Kranz der Geschwätzigkeit.

Das Höchstmaß von komischer Vollkommenheit ist auch hier wieder erreicht in der Verschmelzung von Charakter und Angewohnheit, etwa in Barbouillé, einem in jeder Beziehung wahrhaft Angeschmierten.

Die Kontrastierung, auch in der Namengebung ein wirksames Kunstmittel zur Erzielung drastischer Effekte kommt in Tabelle 74 zum Ausdruck.

Béline, das Lämmchen, ist in Wahrheit eine falsche Katze; Donnefoy zeigt sich als gemeiner Schuft, Caritidès hat seine Pedanterie sicherlich nicht von den Grazien gelernt; La Flèche hinkt und Loyale zeigt sich als erbarmungsloser Wicht.

Wie Molières eigene Namen in großer Zahl sprichwörtliche Bedeutung erlangt haben, so finden sich auch in einigen seiner übernommenen Personenbezeichnungen alte traditionelle Namenauslegungen aus dem Volksmunde:

Die untreue Geliebte heißt Angélique, Arnolphe ist der Schutzpatron der betrogenen Ehemänner, Gille eine Verkörperung des possenhaften Elementes in Dichtung und Leben, Lubin der Inbegriff des Tölpelhaften, Niedrigen, Unwissenden, Mathurine gilt als Närrin und Marphurius ist der Abschluß einer Entwicklung vom heidnischen Gott über den Heiligen zum pedantischen, unsinnredenden Philosophen.

Diese letzte Klasse zeigt noch einmal in verstärktem Maße die Wesenheiten des gesamten Artgedankens, welcher die Gruppierungen schuf im Hinblick auf die künstlerischen Interessen, die der Dichter nahm und hatte.

Eine Interpretation dieses Molière in seinen Namen ist der Gegenstand des Ganzen. Mit der Errichtung der dazu nötigen Grundpfeiler befassen sich die ersten beiden Teile. Der nun geschlossene Abschnitt ordnete die Namen in Molières Hand, der kommende schaut dem Dichter bei der Auswahl zu und sucht seine Findlinge in ihrer wahren Heimat auf.

II.

Im Verlauf der späteren Artklassifizierungen haben bereits die Zusammenhänge der Namen Molières mit denen der Wirklichkeit nähere Beachtung erfahren. Es ergab sich dort (vgl. I, 9), daß eine immerhin beträchtliche Summe von nominellen Bezeichnungen in des Autors Werken aus geläufigen Tauf- oder Familiennamen seiner Zeit besteht.

Wird nun im folgenden eine Gruppierung der Namen auftretender Personen in den Stücken des großen Komödiendichters nach ihrer literarischen Herkunft angestrebt, so sind zunächst alle die Namen, die auch zum Besitztum der zeitgenössischen Namengebung des Lebens gehört haben, soweit ihre Entlehnung durch Molière aus irgend einem Gebiet der Literatur nicht einwandfrei nachgewiesen ist, als nicht in Betracht kommend für eine sichere Feststellung ihres literarischen Ursprungs von den übrigen Namenfaktoren zu trennen.

Dann besitzen von den 311 Hauptformen (s. Tabelle 2) nur 219 (s. Tabelle 76) eine bestimmtere literarische Herkunft.

Die restlichen 92 also im letzten Sinne unliterarischen Namen (s. Tabelle 84) ergänzen sich aus 25 französisch-volkstümlichen (s. Tabelle 85), 18 anderen wirklichen (s. Tabelle 86) und 49 Molière eigentümlichen Namen (s. Tabelle 87).

Ein Vergleich der hier vereinten 25 französisch-volkstümlichen Namen mit jener Gesamtzahl der bei Molière überhaupt verwendeten 42 volkstümlichen Namen, die gelegentlich der sprachlichen Namenkonstellation zustande kam (vgl. I, 5), zeigt allerdings, daß nicht alle Namen des Volkes Molière unmittelbar aus dem Leben zugeflossen sind, daß es vielmehr auch volkstümliche Namen gibt, die sich der Dichter auf dem Wege einer literarischen Adoption zu eigen gemacht hat.

Die Namen Cathau, Louison, Madelaine und Madelon, die auch zum Volksgut zu rechnen sind, erweisen sich aber gleichfalls noch unliterarisch, denn man findet sie in Tabelle 86, die den zweiten Bestandteil der Namen ohne unbedingte literarische Herkunft ausmacht. Es sind dies in erster Linie die Namen der Schauspieler Molières:

Armande (Béjart), Cathau (De Brie), Madelon — Madelaine (Béjart), Louison (Beauval), Marotte (La Grange), Flipote (eine zweite Fachschauspielerin). Diese Namen hat Molière gewiß von seinen Kollegen und Kolleginnen entlehnt, denn sie kreierten diese Rollen. (Es gab auch einen Louis, wie einen Jacques Béjart in der Truppe, aber, da die sobenannten Rollen einmal nicht von diesen beiden Darstellern gespielt wurden und zum andern Mal die Namen zu häufig sind, als daß sie Molière nicht überall sonst ebenso gut aufgegriffen haben könnte, wurden sie sinngemäßer in der Reihe der lediglich volkstümlichen Namen belassen. Diesen Schauspielervornamen schließen sich die Nachnamen der Bühnenkünstler an, Béjart, Brécourt usf. (siehe Tabelle 94). Dimanche und Loyal sind bereits charakterisiert als Personen der Wirklichkeit (vgl. I, 10 und Tabelle 61).

Die von Molière zum ersten Male als Bühnennamen verwendeten nominellen Bezeichnungen wurden nun ebenfalls unter die Namen ohne bestimmte literarische Ableitungsmöglichkeit eingereiht. Irgendein Vorbild haben diese Namen natürlich auch: die Betrachtung der sprechenden Namen (vgl. I, 13) nannte schon die Motive für die Bildung solcher Namen. Beliebige Dinge mußten herhalten als Namen für Personen: Degen (La Rapière), Fluß (La Rivière), Veilchen (La Violette), Dorn (L'Epine), sind Sachbegriffe, die charakterisierende Epiteta abzugeben hatten. Graecisierende Bildungen, wie Alcantor, Argan, Argatiphontidas, Bahys usf. (vgl. I, 5), italienisierende Konstruktionen, wie Sbrigani oder auch französische Neuformungen, wie etwa Pourceaugnac, Tibaudier, Escarbagnas sind die Methoden, durch die Molière neue Namen entstehen läßt. Diese Methoden sind gewiß nicht von ihm erfunden, sie sind erlernt, übernommen; insofern ist hier ein allgemeiner lite-

rarischer Zusammenhang auch vorhanden; aber der einzelne Name, in der Form, wie er vorliegt, ist erstmalig.

Kein Genie ist ohne Wegbereiter zu denken, kein Dichter ohne Verwurzelung; der Wahrheit entziehen sich auch diese Namen nicht.

Jeder Autor ist sogar bis zu einem gewissen Grade ein Plagiator; diese Erkenntnis werden im Falle Molière die Namen mit bestimmter literarischer Herkunft bestätigen.

Um eine erschöpfende Würdigung des gestellten Problems durchführen zu können, muß man den Begriff literarische Herkunft einmal eng und einmal weit fassen. Denn da Molière durchaus nicht in allen Fällen den Namen aus erster Hand erhielt, vielmehr sich häufig zur Methode anderer bequemte, für welche die gleiche Bezeichnung auch bereits eine Übernahme bedeutet hatte, sind für jeden Namen zwei Fragen zu beantworten: von welchem literarischen Ort hat Molière den Namen entlehnt? und: Welches ist der literarische Ort, an dem der Name überhaupt zum ersten Male vorkommt?

1.

Die Erwiderung auf die erste Frage lautet: Von den 219 Namen mit literarischer Vergangenheit (s. Tabelle 76) fand Molière neun in der antiken Literatur (s. Tabelle 77) — und zwar zwei in der griechischen (s. Tabelle 78), sieben in der römischen (s. Tabelle 79) —, 37 in der italienischen (s. Tabelle 80), 17 in der spanischen (s. Tabelle 81) und 156 in der französischen Literatur (s. Tabelle 82) — davon zwölf in der älteren, vorausgehenden, (s. Tabelle 83), die restlichen 144 in der zeitgenössischen.

Die Gegenüberstellung der bloßen zahlenmäßigen Verhältnisse läßt schon erkennen, wie verschieden stark die einzelnen Kulturen auf Molières Namengebung ihren Einfluß ausgeübt haben.

Die Literatur der Antike (s. Tabelle 77), vertreten in den beiden Welten Griechenland und Rom, trägt nur ein bescheidenes, vom Dichter persönlich errungenes Scherflein zur Namenmasse bei.

Daß es die römische Kultur ist, welche dem französischen Geist das Griechentum vermittelt, findet eine neue Bestätigung in dieser Namengruppe:

Oidippe (Herodot) und Tirsis (Theokrit) sind als einzige Namen aufgeführt, die Molière bewußt an Ort und Stelle ausgewählt haben kann. Alle anderen hier vereinigten antiken Namen sind zwar sprachlich griechischen Ursprungs (vgl.

Tabelle 14), literarisch für Molière jedoch römisch beheimatet, da die Werke des Plautus (vgl. die Namen Alcmène, Amphitryon, Chrysale, Cléanthis, Naucratès, Sosie), Ovid und Virgil (vgl. den Namen Mélicerte) die Quellen für den Gebrauch der erwähnten Namen darstellen und Molière sich diese Autoren auf Grund eigenen Studiums vertraut gemacht hat. Ohne Zweifel war Molière über Literatur (Terenz) und Sprache der Alten ebenso gut unterrichtet, wie seine Zeitgenossen. Wir finden in jeder Biographie des Dichters eine Angabe jener Stoffe, über die ein Collège-Schüler der damaligen Zeit unterrichtet wurde, und auch die vielfache Benutzung der griechischen Mythologie in seinen Werken scheint auf eine selbständige Durchdringung der antiken Welt zu deuten. So mag diese bescheidene Ausbeute von Namen, die Molière mit Bestimmtheit durch wirkliches Aufsuchen erwarb, zunächst in Erstaunen setzen, wenn man sich der die Antike in so hohem Maße in Anspruch nehmenden Ergebnisse der sprachlichen Artgruppierungen erinnern will. Es ist zuzugeben, daß Molière auch eine große Zahl der hier nicht gebrachten ursprünglich antiken Namen aus eigener Anschauung bei römischen oder gar griechischen Autoren gelesen haben kann und wird. Inwieweit der große Komödiendichter den Urtext zu verstehen vermochte oder Übersetzern ausgeliefert war, wird niemals mehr ganz klarzustellen sein. Lateinisch war ihm gewiß geläufig; und in der Tat beschränken sich die von ihm falsch angewendeten Namenformen auf die griechische Sprache (s. Tabelle 17). Letztere war zu Molières Zeit ja zwar, etwa in den Schulen der Jansenisten, Gegenstand des Unterrichts, blieb aber doch in der Vollendung Spezialgebiet einiger Kenner. Das begeisterte Staunen, mit dem die Femmes savantes den Gelehrten Vadius empfangen, ist, in Umarmungen gipfelnd, zwar Übertreibung im höchsten Grade, aber das dreimalige „Il sait du grec, du grec! Du grec!" birgt auch den Nimbus des Seltenen, der in Wirklichkeit den berühmten Graecisten Ménage umgab. Und wenn Brossettes Mitteilung, Boileau habe die griechischen Namen der fünf Ärzte aus dem „Amour médecin" ersonnen, auf Wahrheit beruht, so wäre dies immerhin ein Beleg dafür, daß Molière bei griechischen Namenbildungen die Hilfe des Freundes nicht verschmähte. Fest steht auf jeden Fall, daß alle die Namen, griechischer Natur, die in Tabelle 77 nicht erscheinen, bereits in zeitgenössischen oder wenig voraufgehenden Geisteserzeugnissen anderer Dichter — nicht nur der Dramatiker, sondern auch von Lyrikern und Epikern — vorliegen; man hatte sich schon lange, ehe Molière auf den Plan trat, der Namen aus

antiken durch die Renaissance weit verbreiteten Werken bedient, ja so ausgiebig bedient, daß der überlieferte Namenschatz nicht genügte, und man sich gar veranlaßt glaubte, ihn durch eigene antik sein sollende Bildungen zu bereichern. Molière steht inmitten dieser Entwicklung; er ist an ihr beteiligt, wenn er sie auch überblickt; seine antiken, wie seine antikisierenden Neuformungen sind analog der üblichen Namengebung seiner Zeit; er vermeidet die Auswüchse, ja er geißelt die preziösen Unsinnigkeiten des Namendrechselns (etwa das Treiben der Aminten und Polyxènen in den „Précieuses ridicules"); doch diese kritische Einstellung verhindert nicht ganz, daß der oder jene Verstoß gegen die Richtigkeit übernommener Namen, den sich andere vor ihm zuschulden kommen ließen, bei ihm wiederkehrt. Die Fehler, die den Zeitgenossen bezüglich des Geschlechts griechischer Namen unterliefen, erscheinen beispielsweise ebenso bei Molière: die Männernamen Aminte, Aristione, Dorimène, Eroxène, Hyacinte, Mélicerte und Philimène werden weiblichen Rollen beigelegt, der Titelheld des „Misanthrope" trägt den Frauennamen Alceste. Aus diesen Erwägungen heraus glaubte die Gruppierung am richtigsten zu gehen, wenn sie die von Molière erarbeiteten antiken Namen auf die einwandfrei festgestellten beschränkte und die große Mehrzahl an anderer Stelle vereinte, den letzten literarischen Anstoß zu dem Gebrauch dieser ursprünglich antiken Namen bei Molière gewordenen Gewohnheit der französischen Zeitliteratur sehend, aus deren Erscheinungen der Dichter sie auswählte.

Italiens bedeutender Einfluß auf Frankreichs dramatische Entwicklung erreicht seinen Höhepunkt zu Anbeginn des 17. Jahrhunderts, und Molières Beziehungsreichtum zu den Lehrmeistern des Südens ist ein bevorzugter Gegenstand eingehender Beschäftigung von seiten der Forschung in Frankreich, Italien und auch Deutschland gewesen. Molière ist gewiß nicht der Affe des Scaramouche im Sinne seiner Gegner; aber er ebenso, wie das Theater der Franzosen überhaupt, verdankt in mancher, vor allem aber in darstellerischer und technischer Hinsicht, zu einem Teil seinen Aufstieg der Konkurrenz. Die überlegenen Künste und Fertigkeiten der italienischen Truppen, welche sich die Pariser Theaterwelt zunächst fast kritiklos aneignete, bereiteten dem größten Nationaldichter der Franzosen einen schweren Stand. Doch, seine Eigenart nicht verleugnend, beobachtet er die Rivalen, um sie mit ihren eigenen Waffen zu schlagen: er lernt ihre Sprache, macht sich ihre Handlungen zu eigen, studiert ihre Darstellungsweise, kopiert die äußere Form und Gestalt ihrer Typen und Rollen und übernimmt als not-

wendig dazugehörige Requisiten deren Namenfassungen. Darum sind auch die in der italienischen Literatur belegten Namen bei Molière den sonstigen Bezeichnungen fremdländisch literarischen Ursprungs an Zahl bedeutend überlegen.

Jedoch die einschlägige Tabelle 80 gibt ähnlich, wie es bei den antiken Namen der Fall war, wiederum nur einen Extrakt, indem sie die Namen italienischer Herkunft, die sich im Laufe der längst bestehenden Einwirkungen Italiens auf die französischen Vorläufer Molières bereits Frankreichs Literatur mitgeteilt hatten, schon als Namengut der französischen Gattungen betrachtet, die dann als solche ein weiteres Element für eine Aneignung durch Molière bilden.

Tasso (Nérine, Argante), Ariost (Zerbino), Macchiavell (Lucrèce), Aretino (Chorèbe), Flaminio Scala (Oronte), Lorenzo Lippi (Tartufe) sind mehr oder weniger berühmte Autoren Italiens, welche die Verbreitung der in Frage kommenden Namen angebahnt haben; Schäferspiel (Tyrène), Commedia sostenuta (Géronte, Pandolphe) und vor allem die Commedia dell' arte (Covielle, Octave, Lélie, Léandre, Scapin, Scaramouche, Trufaldin, Zerbinette) haben stärkste Popularität durch die Lebendigkeit der Bühne erlangt. Süditalien (Zanobio), Neapel etwa (Polichinelle), Venedig (Pantalon) oder Florenz schufen eigene nationale Figuren, deren dialektartige Namen in Umformungen ganz Italien beherrschten. Zunächst in Südfrankreich spielende, dann Paris sich erobernde Schauspieltruppen trugen Werk, Figur und Name über die Grenzen des Geburtslandes in die benachbarte Kultur hinein (Carle, Célie, Enrique, Hippolyte, Daphné, Trivelin). Alte konforme Bewegungen des eroberten Landes verschmolzen mit den Eindringlingen zu unlösbarer Einheit (Arlequin) und schließlich zeugte freie Nachahmung, vom Beeinflußten ausgehend, neue Parallelerscheinungen.

Molière, schon mit antikisierenden Bildungen beschäftigt, geht auch hier wiederum zu eigener Formarbeit über: Pedrolino wird Pierrot; Sganarelle taucht für Paris aus einer Versenkung auf, wie sein Darsteller Molière. Unter italienischem Namen kämpft der Franzose für die Nationalität gegen die Fremden.

„Neben dem starken Einfluß, den das italienische Theater auf die Bühne ausübte, darf auch die Einwirkung von seiten Spaniens, dessen Literatur gerade im Beginn des 17. Jahrhunderts in größter Blüte stand, nicht übersehen werden. Wenn auch spanische Schauspieler in Frankreich keinen festen Boden gewinnen konnten, so dienten doch vielfach spanische Dramen

den französischen Dichtern als Vorbilder; sie waren ein Gegengewicht gegen den italienischen Einfluß und erleichterten so die Entstehung eines nationalen Theaters." (I. Mosheim, in seiner Ausgabe der „Femmes savantes", siehe Literatur-Nachweis im Anhang.)

Die mit diesen Worten treffend charakterisierte spanische Gegenströmung ist in den Stoffen und Namen Molières deutlich zu verspüren (s. Tabelle 81).

Don Garcie, das mißratene Kind seiner Sehnsucht zur Tragödie, ist aus spanischem Geist geboren, die „Princesse d'Elide" ist nach einem spanischem Vorwurf von Moreto gegeben und Molières Don Juan, der gewissenlose französische Adlige, trägt wenigstens den Namen dieser romanischen Faustgestalt. Don Garcie und Don Juan sind Stoffe, deren Kern Augenblicke der spanischen Geschichte bewahrt. So sind es vorzüglich Namen der Wirklichkeit, die dort erscheinen und von Molière übernommen werden. Regierende Personen edler Geschlechter (Alonse, Alphonse, Avalos, Carlos, Garcie, Juan, Tenorio) leihen, teils mit den Zügen ihre Namen, und auch an die Dichterwelt wird gemahnt (Lope); Elvire, Ignès, Léonor für Frauen, Alvar, Pèdre, Sylve für Männer gebräuchlich, sind Namen aller sozialen Schichten in Spanien. Francisque ist Weltname (spanisch: Francisco, italienisch: Francesco) und Cynthie (spanisch: Cyntia) entstammt dem Text Moretos. Matassin endlich (spanisch: matachin, d. h. Gaukeltänzer) gilt als eine typische Gestalt des spanischen Theaters, von Molière als possenhafte Tänzerfigur im Ballett wiedergegeben.

Molière hat die spanischen Beziehungen nur eine Zeitlang gepflegt; während italienische Anklänge sein Werk, allerdings immer schwächer werdend, ganz durchziehen. Offensichtlich bewahrheitet sich hier die angeführte Bemerkung, daß Spaniens unmittelbare Nähe durch seine in Paris spielenden Schauspieler nur von begrenzter Dauer gewesen ist. Dazu mag kommen, daß Molière sich schließlich bewußt von der spanischen Muse abwandte, die den Hang zum Schauspiel in ihm verstärkte und damit Ursache wurde zu den Niederlagen des „Don Garcie" wie des „Don Juan", während italienische Anlehnungen und auch Übernahmen aus der nationalen Vergangenheit den halben Erfolg sicherten.

All diesen geschilderten fremden Einflüssen zum Trotz ist Molière in erster Linie Sohn seiner Heimat. Er macht sich die Kulturen des Auslandes zu eigen; er will es und muß es; denn Italiener und Spanier triumphieren zu Paris in seiner Jugend, sie sind einmal das Vorbild. Bei beiden geht er in die Schule

und lernt, was zu lernen ist. Doch andere Lehrer, unbekanntere aber keineswegs schlechtere, bilden ihn aus. Als der Ruhm der Fremdlinge sein erstes Unternehmen in der Hauptstadt nicht aufkommen läßt, sucht er das wahre Herz Frankreichs außerhalb der Metropole. Er findet das Volk und sein Leben. Er entdeckt die nationalfranzösische Volksbühne und ihre Vergangenheit.

Die alten Stücke, ihre Traditionen und Namen werden ihm vertraut; als er dann endlich in Paris festen Fuß gefaßt hat, da ist er innerlich verankert in französischer Überlieferung und von Zeit zu Zeit drängt sich in die Pariser Welt, die den Dichter umrauscht, eine Reminiszenz an die Lehrzeit in der Provinz.

Posse (Colin, George, Guillaume), Farce (Jeannot, Nicole), Mystère (Martine, Sabine), Miracle (Jourdain), (s. Tabelle 83) (Belege s. bei Fritsche), diese alten Gattungen wirken noch in ihm nach, als schon in Paris der Kampf mit dem bedeutendsten Theater Frankreichs sein Augenmerk auf die aktuellste Gegenwart lenkt.

Das Hotel de Bourgogne war ein noch gefährlicherer Rivale für Molière, als die Ausländer. Es buhlte mit ihm um die Gunst des allmächtigen Königs. Molière hatte den Reiz der Neuheit für sich, die anderen aber besaßen die Privilegien, welche überlieferter Ruhm und die damit errungene Vormachtstellung verleihen. Molière kannte das Volk, der Hof war ihm fremd. Wieder lernte er vom Feinde, indem er dessen Mittel nachahmte, um seinen eigenen Zweck zu erreichen. Wollte er die vornehme Welt gewinnen, so mußte er sich ihren Gewohnheiten anpassen: die antiken und antikisierenden Namen als Bezeichnung adliger Personen sind literarische Mode. Das genügt für Molière, sie seinem Werk einzuverleiben; nicht der Drang zur Antike etwa bewegt sein Nominierungssystem.

Molière ist kein Klassiker im Sinne der anderen großen Franzosen. Antikisierende Namen und klassizistisches Pathos sind bei jenen gewollter ernster Stil, bei ihm nur Konzession. Er verspottet als unbeeinflußter Mensch in den Stücken, die ihm ohne Rücksichtnahme von Herzen zu schreiben erlaubt waren, das preziöse Treiben anderer, ohne doch selbst ganz von der gleichen Weise lassen zu können.

Der Maler der Natur malt mit Unnatur, nur um malen zu dürfen!

Im Herzen aber bleibt er der aufrichtigste Mensch Frankreichs, und kein Boileau vermag ihn abzuhalten, diesem so oft überströmenden Herzen Luft zu machen, wenn es in der Maskerade des Hofdichters zu ersticken droht.

Darum die Wellenlinie seines Schaffens.

„Naturam expellas furca . . .", irgendwo schlägt das enfant terrible, genannt esprit gaulois, der klassischen Gouvernante immer wieder ein Schnippchen.

So umfassen also die 144 Benennungen aus der zeitgenössischen Literatur einmal die antiken und antikisierenden Namen, deren Gebrauch Molière seiner Zeit absah. Dazu kommen die Personifikationen, welche als Bühnenfiguren sich damals ebenfalls größter Beliebtheit erfreuten. (Die stets möglichen Vergleiche mit den einschlägigen Tabellen der Artklassifizierung ließen eine den einzelnen Namen berücksichtigende Aufzählung der verschiedenen Namengattungen, aus denen größere Tabellen gewöhnlich zusammengesetzt sind, hier, wie sonst, unnötig erscheinen.)

Aber da diese für Molière Gegenwartcharakter tragende Literaturepoche auch in der Verwendung echt französischer Namen eine Aufgabe findet, muß diese Zahl auch solche Namen enthalten, die der französischen Sprache angehören und von Molière bei seinen Zeitgenossen vorgefunden worden sind. Verständlicherweise ist eine genaue Quelle fast nie anzugeben. Molière wählte gewiß häufig die Namen aus dem Schatz seiner Kenntnisse, seiner Erinnerungen an irgend eine Lektüre. Beziehungen zu Boileau, Scarron, Thomas Corneille, Rotrou, Brécourt, Trotterel, Boisrobert (vgl. Fritsche) etwa sind vorhanden, in deren Werken diese Namen Molières bereits Anwendung erfahren.

Wie bereits betont, ist die preziöse Literatur von nicht zu verhehlendem Einfluß auch auf unseren Dichter gewesen; auch die beabsichtigte Wahl der drei arabischen Requisiten Almanzor, Hali und Zaide deutet dorthin.

Bélise, dem gleichen Gebiet entlehnt, bildet mit Gusman und Mascarille zusammen die spanischen, im französisch Literarischen aufgegangenen Namen, und den Beschluß machen jene Namen, die zwar literarisch von Italien importiert, aber bereits im französischen Dichtkreis heimisch geworden sind (z. B. Angélique, Anselme, Arnolphe, Marinette, Valère).

Die Invasion der italienischen, wie der spanischen Literatur in Frankreich wurde, wie wir sahen, im wesentlichen von den wandernden Schauspieltruppen dieser Länder getragen und ausgeführt. (Den gleichen Weg wählt ja auch die englische Literatur bei ihrem ersten Auftreten in Deutschland etwa.) Aus den zunächst nomadisierenden fremden Künstlern wurden bald seßhafte Ensembles, die in Paris stehende Bühnen ein-

richteten und mit den vorhandenen französischen Theatern zu wetteifern begannen.

Wir erkannten, daß Molière mit ihnen allen, den fremden wie den einheimischen, den Kampf aufnahm, indem er zunächst einmal von allen lernte.

Molières anfängliche literarische Abhängigkeit von seinen Zeitgenossen ist darum nur dann richtig gesehen, wenn man sie im Theaterhandwerk erfaßt. Darf man doch nie vergessen, daß es den jungen Poquelin ursprünglich zu den Brettern, die die Welt bedeuten, zog, nicht zur Dichtung, daß er in der Provinz spielte, nicht dichtete, höchstens Stücke schrieb, um das Repertoire für die Darstellung zu bereichern, daß er nach Paris kam, um den Lorbeer des Mimen zu gewinnen, nicht den Kranz des Poeten. Sein Genie erringt eines mit dem anderen. Aber nie hat er der praktischen Bühnentätigkeit entsagt, weil der Dramatiker aus dem Schauspieler seine Wirksamkeit schöpfte, wie der Mensch seinen Gedankengehalt aus dem Leben.

Molières Sprache ist Eigenart seines Geistes, Molières Sprachrohr ist das Theater.

An seinen Institutionen ändert er wenig und in der Wahrnehmung von dessen Gepflogenheiten erweist er sich ebenso konservativ, wie seine Ideen revolutionär sind (äußerst interessant ist die Parallelerscheinung bei Shakespeare: Schauspieler und Stückeschreiber entwickeln sich zum größten dramatischen Genie, dessen Neuheit der Gedanken verwirrend ist, aber der Bühnenfachmann behält die überlieferten Einrichtungen des Metiers bei.)

Die Gruppierung der Namen Molières bezüglich ihrer literarischen Herkunft wäre demnach unvollständig gewesen, wenn eine Zusammenstellung jener Namen unterblieben wäre, die in damaliger Zeit zum Rüstzeug praktischer Ausübung des Theaterberufs gehörten.

22 Namen aus der italienischen (s. Tabelle 88), zwei aus der spanischen (s. Tabelle 89), zwei aus der älteren französischen (s.Tabelle 90) und *23* aus der für Molière zeitgenössischen französischen Literatur (s.Tabelle 91) sind solche Theaternamen (49).

Die literarische Beziehung dieser Namen zu Molière vermittelt das Theaterfach; auf den einzelnen Nationalbühnen von Paris sind sie heimisch gewesen. Diese Namen schöpft nicht der Dichter aus der Lektüre der betreffenden Literaturen, diese Namen klingen an das Ohr des Schauspielers Molière, der die Theatervorstellungen seiner Kollegen besucht, wo man vielleicht eben ihn persifliert.

So bilden sechs von den Theaternamen (s. Tabelle 92) zusammen mit 16 wirklichen Namen (s. Tabelle 93) die Gruppe der *22* Schauspielernamen (s. Tabelle 94).

Hier schließt sich der Ring der Quellenforschung für Molières Namen: Von der Wirklichkeit ward ausgegangen, die Literatur hatte den Hauptgegenstand der Betrachtung gebildet, aus der die Bühne als Kern herausgeschält worden war, nun führt das Theater in seinen Interpreten wiederum zum Leben zurück.

2.

Zur Lösung der zweiten Frage kommen sinngemäß nur die 219 Namen mit literarischer Herkunft (s. Tabelle 76) in Betracht. Dem antiken Literaturbereich gehört die überwiegende Mehrheit von 118 Namen (s. Tabelle 95) an, 54 davon (s. Tabelle 96) sind mythologisch; dem italienischen Literaturkreis entstammen 33 Namen (s. Tabelle 97); in der spanischen Literatur heimisch sind 18 Namen (s. Tabelle 98); der französischen Literatur zuzählen muß man 50 Namen (s. Tabelle 99 — in der Molière vorausgehenden französischen Literatur finden sich davon schon 16 (s. Tabelle 100), der Rest von 43 Namen ist literarisches Gut seiner Zeit.

Die geschehene Wandlung ist leicht zu ersehen: Die Antike bildet nun die stärkste Namengruppe. Die Namen der Mythologie, der Götter und Menschen des griechischen Sagenkreises, sind an ihren Geburtsort heimgekehrt und alle die Beutestücke, die romanische Plünderer entwendet haben, in Gedanken dem alten Eigentümer zurückerstattet. Auch die italienische Literatur hat Teil daran in gleicher Weise, wie sie ihr Erbgut aus Frankreich wieder aufnimmt; die spanischen Namen werden wenig berührt, die französischen sind in ihrem Bestand verringert und durch den Verlust der griechischen auf ihre nationale Echtheit beschieden.

Solch ein Vergleich des ersten literarischen Vorkommens der Namen überhaupt mit den Fundorten, an denen Molière sie aufhebt, zeigt untrüglich, daß der Dichter zu den letzten Ursachen seiner Namen selten herabsteigt. Das Studium der historischen Gattungen führt ihn einmal zu den Lustspielarten der Antike, des Aristophanes, des Plautus, des Terenz und bestimmt ihn auch, einige Namenanleihen vorzunehmen; zum andern Mal schenkt es ihm auch Kenntnis der nationalen Namentradition in den altfranzösischen Gattungen. Aber die praktische Bühnenwirksamkeit heißt ihn zugreifen, wo sich etwas bietet, und nehmen, wo auch die Zeitgenossen nicht verschmähen, wenn nur die Ziele erreicht werden. Er nimmt den Namen,

wenn er auf ihn stößt, an sich und kümmert sich durchaus nicht immer um seinen Ursprung; er holt ihn aus der Literatur- oder Theaterwelt, in welcher er eben weilt, wenn er für seine Zwecke geeignet erscheint, ohne sich über die fernsten Beziehungen jedes Einzelnen bewußt werden zu können. So verläuft auch hier wieder die Namengebung gemäß seinem sonstigen Schaffensweg. Das Nützliche, Zielfördernde, das Lebendige ist seine Quelle; wo sie entspringt, wie lange sie schon hervorquillt und wie weit sie sich als Strom durch die Lande ergießen mag, das fragt er nicht; die Lebhaftigkeit des Sprudelns, der Klang des Wellenschlages, die Tiefe des Grundes und die Klarheit der Fluten, das alles bestimmt sein Verweilen an ihren Ufern.

Die Literatur in ihren mannigfachen, sprachlich, zeitlich und inhaltlich verschiedenen Formen, derart für das eigene Streben umgewertet, bildet die eine Schule Molières; die andere, noch viel, viel interessantere — verworren und zugleich doch Aufschuß über die letzten Dinge gebend — ist das Leben. Nannten ihn die Feinde den Affen des Scaramouche, um seine Abhängigkeit von Literatur, Theater und Schauspielkunst der Italiener in scharfer Gehässigkeit zu geißeln, so hießen ihn die Freunde den Maler und spendeten ihm damit das höchste Lob als einem Zeichner des Lebens, seiner Sitten, Gebrechen und Charaktere. Seine Gegner trafen nur das Formelle, wenn sie tadelten, seine Freunde den wahren Wert, wenn sie lobten.

Ein bescheidener Teil der Volkstümlichkeit Molières resultiert gewiß aus seiner Namengebung. Die Beschäftigung mit der Gattung der Farce, der Gedanke an den praktischen Bühnenerfolg beim Stadtpublikum und die Ziele der Unterhaltung und Belehrung dieser Menschen veranlaßte ihn, sich das Namengut des Volkes in reichem Maße zunutze zu machen und Namen der Wirklichkeit, Namen der französischen Bürger, die sie bei Geburt und Taufe erhielten, seinen Bühnenfiguren beizulegen, um Abwechslung und Buntheit zu erreichen und jedem etwas zu bringen, selbst dem einfachsten Theaterbesucher, dem das Theater der guten, alten Zeit mit seinen im Volksmund sprichwörtlich gewordenen Namen mehr zusagte, als die exotischen Stoffe der klassischen Bühne und ihre fremdartigen Namen, die er nicht zu deuten verstand. Und nicht nur das: Auch seine eigenen Namenschöpfungen folgen weniger literarischen Vorlagen, als denen des Lebens, in welchen — meist ganz ungewollt — unendlich mehr Sinn für Heiterkeit und Satire liegt, als die zwar künstlerisch geformten, aber toten Bildungen des literarischen Wortdrechslers iemals aufzubringen vermögen.

„Je prends mon bien partout où je le trouve". Wenn man diesen Ausspruch des großen Komikers nicht auf den einen Fall beschränkt läßt, anläßlich dessen er getan worden sein soll, sondern ihn vom Speziellen zum Allgemeinen erweitert, so charakterisiert er sehr treffend Molières Art, alles, was ihm begegnet, zu seinem Eigentum zu machen: Nicht nur aus den Literaturen aller Zeiten und Länder und von den Bühnen sämtlicher Kulturvölker, auch aus dem Leben und Treiben der ganzen Menschheit entlehnt der Dichter seine Schöpfung. Er nimmt bald den Stoff, bald die Form, bald beides von anderen, und doch ist das entstandene Werk kein Plagiat; denn Molière gibt ja viel, viel mehr, als er nimmt: Sein Genie! Sein Genie übertrifft die größten Geister der Vergangenheit, sein Genie erfüllt alte Formen mit neuem Inhalt, sein Genie verleiht übernommenen Stoffen ein edleres, künstlerisches Gewand, sein Genie wirkt aus unvollkommenen Arbeiten fremder Literaten ewige, überragende Menschheitsgedichte. Und was dem Ganzen seinen Stempel aufdrückt, prägt sich auch im einzelnen aus: Wie seine Dichtung ist auch Molières Namengebung eine reizvolle Mosaikarbeit, zu der ein echter Künstler die mannigfach gestalteten Steine aus aller Welt zusammenträgt, um ihre Formen miteinander auszusöhnen, oder ein wundersames Gemälde, in dem die Kontrastfarben Literatur und Leben, Wahrheit und Dichtung, Phantasie und Wirklichkeit sich durch die Hand eines großen Meisters zur herrlichsten Harmonie bekennen. Wo findet der Dichter sein Werk? Molière erwidert selbst: Partout! Wo findet er seine Namen? Die Antwort ist gegeben: Überall!

III.

Große Dichter verfolgen in ihrem Wirken — bewußt oder unbewußt — stets bestimmte künstlerische Interessen; nicht nur, was sie sagen, enthält ihre Gedanken, auch die Art, wie sie es sagen, ist für ihr Verständnis außerordentlich wichtig; und ein bedeutsamer Teil dieses Wie ist die Wahl der nominellen Bezeichnungen ihrer Gestalten.

Die Personennamen Molières haben in den nun abgeschlossenen beiden fundierenden Teilen artlich wie literarisch eingehende Betrachtung erfahren und sind auf Grund ihrer verschiedenen wechselseitigen Beziehungen zueinander in mannigfacher Weise hier vereint, dort geschieden worden.

Der jetzt beginnende Zwischenteil wird alle diese Gruppen noch einmal durchlaufen, um jene bestehenden Zusammenhänge zwischen ihnen und dem Dichter, soweit sie nicht erörtert sind,

zu nennen, ohne zunächst die drei großen Momente im Wirken Molières zu sondern.

Die drei Schlußteile geben dann für jeden Gesichtspunkt getrennt, zugleich dem chronologischen Entwicklungsgedanken Rechnung tragend, als Endresultat einen Gesamtüberblick über den Beziehungsreichtum der Namen zu den historischen Gattungen, der Bühnenwirksamkeit und den dichterischen Zielen Molières.

Bereits die Kleinnamen, mit denen die lange Reihe der Abzweigungen eröffnet wird, bergen die ersten Hinweise. Denn sie sind einmal übliche Formen des Lebens, so daß schon hier zu erkennen ist, wie der Dichter das Ziel der Natürlichkeit in jeder Weise anstrebt. Auch hielt es Molière für die vornehmste Aufgabe der Komödie, zu gefallen; diesem Grundsatz kommt er ebenfalls nach, wenn er dem Geschmack des Volkes, daß Abkürzungen und Verkleinerungsformen in der Namengebung bevorzugt, Rechnung trägt. Fernerhin sind solche Bildungen in den altfranzösischen Possen gang und gebe; Molières Anknüpfung an diese Gattung wird also bereits zum ersten Male belegt. Und schließlich sind diese Namen noch bisweilen von sprechender Wirkung: bald dienen sie dem Zweck, eine komische Person, die sich ernst gibt, oder in ernster Stimmung befindet, noch komischer zu machen (Pierrot), bald weisen sie als Kosename eines Kindes auf das Lebensalter hin (Louison), bald bezeichnen sie den Stand als gebräuchliche Namen der einfachen Volksschicht (Flipote, Dorine usw.).

In Dialekt gebrachte, verdrehte oder auf eine Tätigkeit angewandte Namen sind oft gebrauchte, effektvolle Mittel komischer Dichter, die Molière zu übernehmen nicht verschmäht und nicht etwa nur in Ballettpossen, wie dem „Bourgeois — gentilhomme" oder dem „Monsieur de Pourceaugnac", sondern auch im „Tartufe" beispielsweise verwendet (tartufierpanulphier). Dem Ziel der komischen Wirkung dienen solche Formen im besonderen Maße.

Wenn Molière es für notwendig befand, Namen, die ihm erst geeignet erschienen, in der Folgezeit durch andere zu ersetzen, so wollte er entweder, wie in den Fällen Clymène-Zaide, Lycante-Alcidas, Verwechslungen mit anderen bereits gleichbenannten Rollen vermeiden oder, wie bei den Namenformen Tricotin-Trissotin, die Schroffheit erkannter Portraits mildern oder endlich, wie in dem großen Kampf um den „Tartufe", über einen Theaterskandal Gras wachsen lassen und durch den klugen Schachzug einer Änderung des berüchtigt gewordenen Begriffs (Tartufe) in einen unbekannten Namen

(Panulphe) das Publikum beschwichtigen und die Gegner irreführen. So zeigt sich in diesen Namenkorrekturen, welchen großen Wert Molière den Bezeichnungen zulegte und welche wichtige Rolle diese auch über die Grenzen des Theaters hinaus zu spielen hatten. (Übrigens hat der Deckname Panulphe, auch in Verbindung mit einem weltlichen Kostüm, ein nochmaliges Verbot bekanntlich nicht verhindern können und die Änderung des Namens Tricotin in Trissotin, als jeder bereits wußte, daß Cotin das Urbild war, bedeutete für den Persiflierten gewiß keine Milderung.)

Die nachträgliche Benennung bis dahin nicht bekannter Rollen mit grotesk lächerlichen Namen ist ebenfalls ein Gradmesser für die Bedeutsamkeit, die Molière, entsprechend seinen sich stets vervollkommenden Erfahrungen diesen Dingen beimaß. (Spätere Herausgeber seiner Werke glaubten dann, dieses Verfahren noch bis ins Letzte durchführen zu müssen.)

Dieses Ändern, Feilen, Ausmerzen und Einsetzen von Namen unter den erwähnten Umständen zeigt, daß Molière die Namengebung bewußt als Mittel zur Erreichung sowohl bühnenmäßiger Effekte wie hoher dichterischer Ziele zu verwenden suchte.

Es wurde wiederholt betont, daß Molière den Gewohnheiten der Zeit auch in der Namengebung den Zutritt zu seinen Werken nicht verwehrt, daß er sich vielmehr der bestehenden Sitte unterwirft, wenn er durch solche äußere Angleichung inneren Neuerungen Eingang verschaffen kann. Die Klassifizierung und ihre Deutung ergaben bereits, daß Ballett und Komödie, von Molière in der neuen Gattung der Ballettkomödie vereint, über streng geschiedenes Namengut verfügen. Das Ballett war zu Molières Zeit die bevorzugte Belustigung der vornehmen Welt. Ludwig XIV. tanzte selbst, ebenso die Herren und Damen seiner Umgebung, der Komponist Lulli, der später siegreiche Rivale Molières in der Gunst des Herrschers, glänzte als Tänzer, und der Ballettmeister des Hofes bezog eine Gage, welche die des Komödiendichters um ein Vielfaches überstieg. Der neue Hofpoet sah sich also veranlaßt, wenn er diese seine Funktion wirksam ausüben wollte, dem Geschmack des Adels auch in dieser Hinsicht zu Gefallen zu sein.

So entstehen die eigenartigen, in ihren Teilen divergierenden Ballettpossen, in deren Haupthandlung er sein Bild von der Alltäglichkeit der großen und kleinen Menschen malt, in deren Nebenhandlung er der höfischen Mode den gewünschten Tribut zollt.

Und die Namen gehen dieser Scheidung der Absichten konform: Die eigentliche Posse „L'Amour médecin" ist eine Ver-

spottung der Ärzte, welche in den sprechenden, bezeichnenden Namen dieses Standes und den volkstümlichen des bürgerlichen Milieus ihren Nachhall findet. Die Figuren der Einlagen aber sind Personifikationen, wie Jeu, Musique, Plaisir, die mit der Handlung in äußerst losem Zusammenhang stehen, aber für die vornehmen Zuschauer in Versailles die Hauptsache waren. Die besonders starke Zahl von selbstgebildeten Namen Molières in diesem Stück beweist, wieviel dem Dichter an neuen komischen Wirkungen gelegen war, und gerade der portraithafte Charakter dieser Namen zeigt, wie geschickt Molière die Persiflage damit verband. Diese Ziele mußten jedoch um so größere Beachtung finden, wenn der Köder des Ballets das Interesse anlockte.

Molières gegenständliche Gebundenheit, wie sein trotzdem unter der Hülle weiter wirkendes geistiges Zielbewußtsein, kommen in der Diskrepanz dieser nominellen Bezeichnungen mit gesteigerter Klarheit zum Ausdruck.

Für Hof und Stadt spielt Molière, von Hof und Stadt lernt Molière. Von ersterem die vornehme Form, die höfische Gestalt, die abgemessenen Allüren, die überlieferte Gattung, von letzterer die Kenntnis des Alltags, des Volkes, seiner traditionellen Eigenheiten und seines langbewahrten literarischen Besitztumes. Jedem der Lehrer dankt er, indem er ihm seine Lieblinge immer wieder unter ihren bekannten Namen vorführt. Aus ihnen setzen sich die wenigen mehrmals in seinen Werken auftretenden Personen und Namen zusammen. Captatio benevolentiae ist es also, wenn Molière die Namen des Griechentums und der Mythologie für die vornehme Welt wiederholt, Bühnencoup und literarisches Mittel zum dichterischen Zweck, wenn er, seinen formellen Wandlungstrieb mäßigend, die nominellen Bezeichnungen der volksbeliebten Typen immer wieder bringt zur Unterhaltung des, ach, so konservativen Durchschnittspublikums. Molière gestaltet die Typen erst innerlich anders, ehe er schließlich auch die Namen abstreift (vergl. V.). Die Gewohnheit seiner Zeitgenossen, abgegriffene Namen immer wieder hervorzuholen, hat er zwar nicht geteilt und viele Bezeichnungen, die damals überall gang und gebe waren, hat er eben deshalb überhaupt nicht in Anwendung gebracht (vergl. Fritsche, Einleitung); aber er wußte, daß neue Gedanken ohne irgend einen Anknüpfungspunkt, an den sich, mag er noch so nebensächlich sein, der Laie anklammern kann, niemals bereitwillige Aufnahme finden. Erst später, seiner Sache sicher, hat Molière mit sehr viel Glück und Geschick auch Neubildungen gepflegt. Sie kommen mit den eigenen Typen, die sich

aus der Individualisierung der früheren entwickelt haben. Und diese Typen, wie ihre Namen, soweit sie nachweisbar des Dichters geistiges Eigentum sind, läßt der große Charakterzeichner stets nur einmal erscheinen, weil auch das menschliche Individuum keine völlige Wiederholung seiner selbst in einem andern Mitmenschen erlebt.

Molières Namen entstammen den romanischen Literaturen, den romanischen Sprachen. Frankreich, Italien und Spanien sind die Orientierungsgebiete für seine Studien, sie sind auch die Stammländer der von ihnen benutzten Gattungen.

Französische Namen - auch die griechischen gehören ja kulturell, wie aus den literarischen Herkunftskategorien hervorgeht, dazu — weisen auf das Schäferspiel, das Ballett, das Lustspiel und die Farce; italienische Namen stellen Comedia sostenuta und dell'arte dazu; spanische Namen umfassen vorwiegend das Schauspiel. Zielsetzung und Bühnengebrauch verlangten die Übertragung dieser nachbarlichen Werte in französische Währung: Antike, Griechenland, Italien, Spanien, Arabien, Deutschland, alles wird mit oder ohne Kenntnis der Entwicklung französischem Geiste einverleibt. Wir sahen schon, wie stark der an sich bedeutende Anteil der Fremde am Namenwerk Molières französiert wird und durch solche Angleichung einen neuen nationalen Charakter erhält. Die griechischen Namen werden weniger als fremd, denn als vornehm empfunden, die wahrhaft französischen mehr als gewöhnlich, denn als national angesehen.

Die Nation, um die es sich in erster Linie - - eigentlich immer — handelt, ist die französische.

Selbst Götter und Personifikationen sind Angehörige der Grande Nation. Zeus als Gott der Antike ist verblaßt. Ludwig XIV. ist der Jupiter des grand siècle. Molière zeigt selten außerhalb der Grenzen Frankreichs liegende Schauplätze; sind beispielsweise seine griechischen Personennamen ungemein zahlreich, so zeigen sich geographische und ethnographische Benennungen der Antike in der entschiedenen Minderzahl. Ausländer bei Molière tragen stets ein wenig von dem Charakter jenes Mummenschanzes, der dem Bourgois Jourdain als türkische Zeremonie gedeutet wird. Gewiß treten Griechen, Italiener, Sizilianer und Spanier auf, wenn es Milieu oder Intrigue erfordern. Aber Molière als Maler französischer Sitten meint Franzosen. So decken sich sprachlich die Namen keineswegs immer mit der Nationalität der benannten Personen. Schon Fritsche macht darauf aufmerksam, daß die sizilianischen Bauern im Don Juan beispielsweise kernfranzösische Namen

tragen. Für Molière war eben Don Juan ein französischer Höfling, dem er nur den fremden Namen um des Stoffes und auch um der Vorsicht willen beließ, obwohl er manchen Marquis gekannt haben mag, dessen Name ebenso sprechend gewesen wäre. Die sizilianischen Bauern aber französierte er restlos, sogar ihre Namen, und läßt hier für einen aufmerksamen Leser oder Hörer durchblicken, daß die Inkonsequenz seiner Namengebung im Grunde nicht in der Einführung der französischen, sondern in der teilweisen Beibehaltung der spanischen Namen besteht.

Dieser fast oberflächlichen Großzügigkeit in Bezug auf die Wahrnehmung nationaler Verschiedenheiten steht nun aber innerhalb der französischen Welt ein fast starres System bei der Verteilung der Namen auf die einzelnen gesellschaftlichen Klassen gegenüber:

Die antiken oder antik klingenden Namen gehören der vornehmen Welt, die französischen den übrigen Klassen; Bürger, Landadlige und Beamte tragen in der Regel französische Geschlechtsnamen, Schauspieler treten unter ihren angenommenen Namen auf, Gelehrte haben ihren Anteil an den antik klingenden, meist lächerlichen Namen; Bauern, Bediente sowie Gauner, Fechter und anderes Gesindel führen vor allem französisch-volkstümliche Vornamen oder auch — sehr oft gemachte, sprechende — Geschlechtsnamen. Daß man den französischen Hof und die ihm nahestehenden Kreise mit griechischen Decknamen belegte, war preziöser Brauch. Molière aber geht im Interesse seiner künstlerischen und dichterischen Intentionen noch weiter und umgrenzt für jede, auch die unterste Abstufung, eine entsprechende, besonders charakteristische Namenkategorie.

Alle Personen Molières sind zwar Franzosen, aber solche verschiedener Gesellschaft. Und in diesem Gedankengang, der den sonst so allgemein menschlich denkenden Dichter in der Nominierung ein vom Kastengeist diktiertes Schema beobachten läßt, lebt die ständische Gliederung des ganzen feudalen Zeitalters der Etikette.

Der Pulsschlag des Lebens, der durch Molières Schöpfungen soviel warmes Herzblut strömen macht, und ihnen ihren Ewigkeitswert verleiht, ist auch deutlich in den Namen zu vernehmen. Solange Molière in den Bestrebungen eines Stückeschreibers und Theaterfachmanns aufgeht, tragen seine Namen einen rein theatermäßigen oder eng literarischen Charakter und sind dem Leben fremd; von dem Augenblick an, wo der Dichter das Leben als reichste Quelle der Dichtung erkennt, wo seine Charakteri-

sierungskunst sich der Zeichnung lebendiger Naturen zuwendet, beginnt er in umfassender Weise den Namenschatz der Wirklichkeit für die Bühne auszubeuten, so daß diese Namen durch solche Verankerungen im greifbar Wirklichen die echte Lebenskraft der von ihnen benannten Figuren auch an sich selbst nicht vermissen lassen.

Doch nicht nur Namen, die überhaupt im Leben gebräuchlich sind, eignet er sich an; sogar die Namen bestimmter, mitlebender, ihm bekannter Personen macht er seinen Zwecken verschiedentlich dienstbar.

Man hat Molière wegen seiner der Wirklichkeit entnommenen allgemeinen Charakterbilder den Maler genannt; man bezeichnet ihn auch als Portraitisten und meint damit seine Entlehnungen aus dem Leben in dieser speziellen Art der Bezugnahme auf einzelne Zeitgenossen.

„Das Individuelle charakteristisch zu fassen, ist eine Arbeit des schaffenden Geistes; das Portrait ist das schwierigste Objekt der Kunst." Diese Worte Kügelgens erschöpfen den Begriff des Portraits auch im Sinne Molières. Ein nachahmendes Talent macht Momentaufnahmen, ein schaffender Geist wie Molière gibt Augenblickserscheinungen Ewigkeitszüge, indem er das Individuum zum Typ erweitert, das Einzelbild zum Symbol für viele steigert.

Ebensowenig, wie seine Übernahmen aus literarischen Werken Plagiate sind, kann man Molières Zeichnungen nach der Natur als Photographien, ihre Titel als Portraitsunterschriften ansehen.

Beinamen als Pseudonyme erscheinen häufig in den Stücken Molières, da das Versteckspiel in der Intrigue eine umfangreiche Rolle spielt und auch sonst gerade die vielen Verwechslungen des Lustspiels kaum besser als durch Namenänderungen herbeigeführt werden können. Sie sind gewissermaßen erregende Momente der komischen Handlung, indem sie die verschiedensten Verwicklungen heraufbeschwören; von Molière in der Gattung des Intriguenstücks bemerkt und als technische Kniffe angewandt, lassen sie des Dichters Festhalten an bewährten Kunstgriffen in demselben Maße klar erkennen, wie das Neuartige in seinen meisterhaften ironischen Namen, die das Unverfängliche zur Schau tragen, aber das komische Gegenteil nur sehr, sehr leicht verschleiern, zutage tritt.

In den unübertrefflichen grotesk-charakterisierenden Scherzformen von überwältigender Heiterkeit offenbart sich die glänzende Überlegenheit Molières über die Dichter aller Zeiten und Länder auf dem gesamten Gebiete des Komischen.

Altes und Neues wird in Molières Werk zu einer Einheit verschmolzen, vorhandene Namen und erstmalige nominelle Wendungen wechseln miteinander ab. Die historischen Gattungen legen den Grund für neue dramatische Ausdrucksformen und Verbindungen; das traditionelle Theaterhandwerk bildet die Voraussetzung für eine Steigerung der bühnenwirksamen Effekte, aus dem flachen Programm der Vorgänger entwickelt sich die Notwendigkeit einer vertieften dichterischen Zielsetzung. Was in Ansätzen vorhanden ist und in seinen Auswirkungen geahnt wird, nimmt Molière auf, um es der Vollendung zuzuführen.

Die Kunstfertigkeit der Bühne ist sein Weg, das Leben als Kunst sein Ziel.

„Die Chronologie der Molière'schen Stücke ist notwendig, denn sie ist gleichzeitig ein Dichterleben, wie es in trockenen Daten nicht lebendiger, nicht ergreifender geschildert werden kann." (Lindau.) Die Stellung Molières zu den historischen Gattungen sowohl, wie die Art seiner praktischen Bühnenwirksamkeit, wie auch seine dichterischen Ziele wandeln sich entsprechend seiner fortschreitenden Entwicklung; bei Erweiterung des Gesichtskreises, Vertiefung der Kenntnisse, bei größer werdender Erfahrung, bei sich edler gestaltenden künstlerischen Neigungen und Absichten ändern sich Mensch und Werk. Die Art und die Folge, in der sich dieser Wandel vollzieht, trennt das wahrhaft Große vom Unbedeutenden. Der kleine Geist beginnt seine Reformen mit nebensächlichen Äußerlichkeiten, an den Kern wagt er sich nicht heran. Der große Geist nimmt die überlieferten Formen, solange er sie braucht, und sprengt sie dann durch den kühnen Gehalt seiner neuen Gedanken. Ein treffendes Beispiel hierzu liefert gerade unser Gebiet der Namengebung: Molières literarische Widersacher, die Preziösen, ergehen sich in den lächerlichsten Spielereien bei der Bildung ihrer Namen und gefallen sich, um angeblich Neues und Geistreiches zu bringen, solange darin, die haarsträubendsten Namenformen auszuklügeln, bis auch der letzte Rest von Natürlichkeit ihrer Werke durch Unnatur überwuchert ist.

Molière hält sich an die traditionelle Namengebung, deren Fehler auch er nicht übersieht, geraume Zeit, um indes das große Ziel der Wahrheit nicht aus den Augen zu verlieren; erst als er nach langen Irrfahrten auf dem richtigen Wege angelangt ist, beginnt er, die oft abgeschmackten Namen seiner Zeit durch eigene, im Geist seiner Dichtungen und dem Realismus des Dasein entsprechende Schöpfungen zu ersetzen.

IV.

„Molières Entwicklung verläuft weder gradlinig noch auf einer einzigen Bahn. Das ist es, was die Entzifferung ihrer Kurve erschwert. Er hat in den rund zwölf Jahren seines regsten Schaffens niemals eine fertige Formel der Komödie, die ihm genügen würde." (Heiß.)

In einem ähnlichen Sinne, wie Schillers ganze dramatische Produktion sich als ein Ringen um die ideale Form der Tragödie darstellt, ist auch Molières Verhältnis zu den historischen Gattungen der Bühnendichtung als ein dauerndes Experimentieren zu begreifen, dessen Ergebnisse meist glücklich, selten ungünstig, immer aufschlußreich sind.

Führer durch diese Fülle von dramatischen Ausdrucksmöglichkeiten, Wegweiser zu den oft versteckten Scheidungen der einzelnen Terrains, Markierungen für ein Verständnis der verschiedenen komischen Dichtarten vermögen die Namen der handelnden Personen zu sein; denn sie verraten offen, inwieweit der Dichter der Vergangenheit verpflichtet ist, bis zu welchem Grade er seiner Mitwelt angehört und in welchem Maße er seinen eigenen Genius hat neuschaffend tätig sein lassen.

Jedes Talent wird sich am Beginn seiner Laufbahn dazu verstehen müssen, bei den Vorgängern und Zeitgenossen in die Schule zu gehen und sich erst die von ihnen erzielten Resultate anzueignen, bevor es zu persönlichen Neuerungen fortschreiten kann, jedes Talent, auf welchem Gebiete es sich immer auswirken mag. Für Molière gilt das in erhöhtem Maße; denn gerade sein Jahrhundert verlangte vom Dichter besonders dringend die Befolgung bewährter Vorwürfe als sichere Voraussetzung für einen guten literarischen Wurf; auch ist nicht zu vergessen, daß der Ausgangspunkt des Molière'schen Schaffens die Bühne ist, daß also der Begriff der Nachahmung gleichsam ein Berufsmoment für den großen Komiker bedeuten muß.

Wie bei einer Kette jedes Glied allein in der Verbindung mit den übrigen seine Bestimmung zu erkennen gibt, ist auch Molières Kunst nur ganz zu erfassen, wenn man die Verknüpfungen mit seiner Zeit und Vorzeit würdigt. Sollen daher im folgenden die vom Dichter angewandten historischen Gattungen, wie sie in den Namen der auftretenden Personen sich aussprechen, entwickelt werden, so wird ein Hinweis auf die bühnenmäßigen Dichtarten vor Molière nicht zu umgehen sein.

Wie überall, entsteht auch in Frankreich das Theater aus dem Kult, die Bühne aus der Kirche. Zunächst bewirken der fromme Stoff und die geistlichen Darsteller eine Entwicklung

ernster Formen. Ihr Inhalt scheidet sie voneinander und gibt ihnen ihre Titel: Mysterien und Passionen.

Bereits mit ihrem ursprünglichen Zweck der Veranschaulichung verbindet sich ein lehrhafter Grundgedanke. Dies frühe Bestreben, einen ethischen Einfluß auszuüben, erscheint dann verdichtet und namentlich betont in den Moralitäten.

Die Zone des Profanen aber wird innerhalb des geistlichen Dramas schon sehr bald, beispielsweise durch die Gestalt des Teufels, erreicht.

Humor ist dem Heiligen nicht fremd. Die Figur des Salben-Kaufmanns als betrügerischer Marktschreier oder das Verhalten der Juden bei dem Leiden des Herrn etwa sind erste Ansätze. Solche komischen Momente mehren sich, denn sie werden gesucht, die Verweltlichung macht Fortschritte, die Darstellung verläßt den geheiligten Raum, die Voraussetzung für eine selbständige Bühne ist gegeben. Der Gauklerstand bemächtigt sich equilibristischer Dinge, er und die gute Laune des Volkes schaffen die Ansätze zu den Gattungen der komischen Poesie.

Als ein Gemisch von Naivität und Gemeinheit zeigt sich die Natur der Masse in der Farce, sie ist — ihr Name will es — eine Pastete aus rohen und harmlosen Instinkten.

Gefährlicher, weil politisch tendenziös, erweist sich die Schwestergattung, die Sottie. Narren im Narrengewande (burleske, primitive Vorgänger des Moron, des Clitidas, Namensverwandte der Sotenville und Trissotin) sind die Vertreter kühnster Satire. Die Sottie ist das wirksamste aller Pamphlete. Wirksam und ungestraft; denn die Darsteller geben sich ja als närrisch, sind daher nicht ernst zu nehmen, und der Tor ist immun. Der Mächtige aber, dessen Sprachrohr er ist, vielleicht gar der König selbst, erreicht sein Ziel unerkannt.

Kirche und Moral zeugen die ernsten, Volkswitz und Satire die komischen Gattungen der dramatischen Poesie. Das ist die Bedeutung des Mittelalters für die Bühne. In den Namen der Mysterien, Passionen, Moralitäten, Farcen und Sottien liegt die Tradition des national-französischen Theaters beschlossen.

Das Rinascimento erst bringt fremdes Gut nach Frankreich, es bringt den italienischen Einfluß und mit ihm den antiken. Seneca regiert die Tragödie, Plautus und Terenz die Komödie. Der nationale Entwicklungslauf stagniert. Die Dienerrollen, von den Italienern aus den Sklaven der klassischen Komödiendichter wiedererweckt, beherrschen die Intrigue und die Bretter als Typ. Ein nationales Element macht sich zwar geltend, „die Handlung wird nach Paris verlegt, die Namen werden französiert" (Schneegans), aber Italien ist zu stark, seine glänzenden

Theatergruppen spielen die einheimischen Farceure an die Wand; die alte inländische Bühne ist zwar nicht tot, aber völlig überwuchert von den Italienern einerseits, die Commedia erudita, – sostenuta, – a soggetto, dell'arte und das Pastorale nach Frankreich bringen, von den Spaniern andererseits, die ihren Formen der Tragödie, Komödie und Tragikomödie in der französischen dramatischen Literatur gleichfalls Eingang zu verschaffen wissen. Eine Flut von typischen Bühnengestalten ergießt sich auf den französischen Bretterboden. So die Figuren des brummigen Alten, des Pedanten, des Dieners, des Liebhabers und seiner Partnerin, des Parasiten, der Intriganten, der Kupplerin. Meist Eigentum des italienischen wie des spanischen Theaters. Dort weist sich beispielsweise der Bramarbas als Capitano Spavento aus, hier ist Matamoros (er führt sinnverwandt als La Rapière ein episodisches Dasein auch in Molières Werk) der ungeheuerliche Schlagetot. Die Antike, Italien und Spanien stellen die Bühnengattungen im literarischen Frankreich zu Beginn des 17. Jahrhunderts: Tragödie, Tragikomödie, Pastorale, Komödie und Stegreifstück. Besonders „das Repertoire der Italiener umfaßte die gesamte dramatische Literatur von der ernstesten Tragödie bis zu den ausgelassensten Possen und tollsten Gliederverrenkungen." (Wolff.) Kein Wunder, daß unter diesen Umständen die Moralitäten und Schwänke der alten französischen Volksbühne als unliterarische Erzeugnisse einer Jahrmarktbude abgelehnt wurden, obwohl auch sie namhafte Kräfte, wie etwa Turlupin oder Gros-Guillaume, aufzuweisen hatte.

Dies ist die Lage des französischen Theaters und seiner dramatischen Poesie in dem Augenblick, als Molière, ein unbekannter Schmierenkomödiant, Mitglied einer nur dem Namen nach „illustren" Wanderbühne, kreuz und quer die Provinzen Frankreichs durchzieht.

Es gilt als Hauptcharakteristikum des Theaterneulings, daß er sich zutraut, alles darzustellen, was es gibt. Auch Madelaine Béjarts Truppe besteht zum großen Teil aus solchen begeisterten jungen Leuten, die den Weg vom Dilletantismus zur Kunst mit einem mutigen Sprunge zurücklegen wollen, sie spielen die höchsten Tragödien mit dem gleichen Bewußtsein ihres Aufstiegs wie die anspruchslosesten Clownstreiche. Ja, sie spielen nicht nur die vorhandene dramatische Literatur, sie haben sogar ihren eigenen Theaterdichter, Nicolas Desfontaines, „der Tragödien mit hochtrabenden Titeln verfaßt, „Eurymédon ou l' Illustre Pirate", „Perside ou la Suite de l'Illustre Bassa", „Saint-Alexis ou l'Illustre Olympie", „l'Illustre Comédien ou le Martyre

de Saint Genest", Trauerspiele, die für das „Illustre Theatre" wie geschaffen zu sein schienen." (Schneegans.)

Molière löst diesen Desfontaines in seiner Stellung als Stückeschreiber ab und erringt sich allmählich, wie als Schauspieler und Regisseur, so auch als Bühnenautor die Vormachtstellung in seiner Gesellschaft. Als ein „blutiger Anfänger", der nur von der Verkörperung möglichst großer und wirksamer Rollen träumt, verläßt er das ungastliche Paris, als routinierter Schauspieler, Direktor und Dramaturg, der eigene literarische Leistungen hervorgebracht hat, kehrt er zurück.

Es ist nicht ganz ausgeschlossen, daß Molière seine dramaturgische Wirksamkeit, etwa nach dem Vorbilde Desfontaines, mit einem Trauerspiel, mit jener verloren gegangenen „Thébais" begann. Unwahrscheinlich wäre es keineswegs, wenn die Tragödie die erste dramatische Gattung gewesen wäre, die ihn beschäftigte. Junge Dichter streben sogleich nach dem Höchsten, und das Höchste für den Bühnengeschmack seiner Zeit bedeutete die haute tragédie. Wie sich auf dem mimischen Gebiete etwa die Schauspieler des „Hotel de Bourgogne", das gewissermaßen ein Privileg für das Tragische besaß, künstlerisch durchaus erhaben über alle „Possenreißer" dünkten, so galt in der dramatischen Literatur auch die Tragödie als Königin der Gattung. Aber Molière scheint bereits mit dieser „Thébais" einen Erfolg nicht errungen zu haben, denn alles, was er sonst noch auf den Streifzügen durch Frankreich verfaßt hat, gehört in den Bereich der komischen Poesie.

Von neun kleinen Possen ist die Rede: „Le Docteur amoureux", „Les trois Docteurs rivaux", „Le Docteur pédant", „Gros-René écolier", „Le Maitre d'Ecole", „Gorgibus dans le sac", „Le Fagoteux" sind nicht aufgefunden und nur zwei sind uns erhalten: „La jalousie du Barbouillé" und „Le médecin volant".

Wie weit hier die selbständige Verfasserschaft Molières geht, ist nicht aufzuhellen. Man muß sich die allerersten schriftstellerischen Versuche des Anfängers als eine Zurechtstutzung vorhandener Stücke für die gegebenen jeweiligen Ensemble- und Bühnenverhältnisse denken. Uns hat in diesem Zusammenhang nur die Frage zu beschäftigen: Auf welche Gattungen weisen uns die Namen der auftretenden Personen hin?

Im ersten Stück: Barbouillé heißt der Schauspieler der französischen Farce, Angélique ist ein national-französischer Typus: die untreue Geliebte (Molière betont diese Tatsache selbst, wenn er im „George Dandin" den Namen Angélique als charakteristisch beibehält), Cathau, Gorgibus, La Vallée sind wirkliche

französische Namen, Villequin hieß ein Kollege Molières, Valère erscheint bereits in einer Moralität und auch Gorgibus hat Namenverwandte in Mysterienspielen. Allerdings verraten diese Namen auch noch anderweitige Einflüsse: Angelica stammt von Ariost und lebt in der commedia dell'arte, wie Valère als Valerio und Villebrequin in der sinnverwandten Namenform Trivelin. Aber trotz dieser Mischung muß zugegeben werden, daß das national-französische Element überwiegt, daß hier also hauptsächlich die inländische Tradition Pate gestanden hat bei der Bezeichnung der Rollen. So belegt die Namengebung das gleiche, was Heiß von der Farce selbst sagt: „Sie zeigt ungefähr, wo die einheimische volkstümliche Posse, die als einziges Überbleibsel mittelalterlicher Dichtung in Frankreich die Umwälzung der Renaissance überdauert hatte, kurz vor dem Auftreten Molières angelangt war und wie sie sich nunmehr auf Kosten ihrer ursprünglichen Eigenart, durch Herübernahme von Elementen aus der literarischen Komödie und der Commedia dell'arte, behaupten konnte, als sie, mindestens in der Hauptstadt Gefahr lief, unaufhaltsam aus dem Theater auf die Jahrmarktsbuden und zu den Hanswursten hinausgedrängt zu werden, deren sich die Kurpfuscher zum Anreißen des Publikums bedienten."

Im „Médecin volant" ist die technische und inhaltliche Anlehnung an die Italiener ungleich stärker, wenn auch schon im „Barbouillé", wie in den verlorenen Possen, der Dottore der Italiener als Docteur sein Unwesen trieb. Gleich Sganarelle als Hauptheld deutet nach Süden, die Theaternamen Lucille und Géronte führen denselben Weg zu den Typen der commedia dell'arte. Und doch hält in den Namen wenigstens das Nationale dem Fremden die Wage. Abgesehen von den wiederkehrenden Valère und Gorgibus ist Sabine eine Mysterienfigur und Gros-Renè der fanzösische Possenname des Schauspielers Duparc. Die Zusammensetzung der Namen beider Stücke zeigt, daß zwar italienische Beeinflussung im höchsten Grade eingesetzt hat, daß aber die Provinz sich noch manches von der nationalen Literatur bewahrt hat, was Molière bei seinen ersten dichterischen Kompositionsversuchen als brauchbar erschien. Aus den angegebenen Titeln der sonst noch Molière zugeschriebenen, aber uns nicht erhaltenen Possen kann man schließen, daß „Le Docteur amoureux", „Les trois Docteurs rivaux", und „Le Docteur pédant" Variationen des italienischen Dottore sind, während die übrigen durch die Namen Gorgibus (dans le sac) und Gros-René (écolier) wenigstens auf französische Züge deuten. Jedenfalls sind die in den vorhandenen beiden Stückchen

gepflegten historischen Gattungen französisch-volkstümliche Farce und italienische improvisierende Intriguenkomödie in trautem Verein; sogar Beziehungen zur nationalen Mysterien- und Moralitätentradition sind, wie wir sahen, vorhanden, jedoch gewiß Molière nicht bewußt.

Hatten wir es in diesen beiden Jugendarbeiten mit Possen einfachster Art zu tun, so begibt sich das andere dichterische Duett, welches uns aus den Wanderjahren überkommen ist, auf das anspruchsvollere Gebiet der Komödie, nunmehr in äußerst enger Anlehnung an die entsprechende italienische Gattung, die commedia erudita.

Der „Etourdi", dessen außerordentlich starke Abhängigkeit von der fremden Vorlage offenbar ist, veranlaßt nun Schneegans in seiner Molière-Biographie zu dem Versuch, wenigstens in der Namengebung Molière eigene Intentionen zuzuerkennen: „Wie sehr unser Dichter im allgemeinen noch von der italienischen Komödie abhängt, so zeigt er doch noch in anderer Beziehung das größte Bestreben, selbständig zu sein. Die sterotypen Namen der Commedia, Beltrame und Pantalone ändert er in Anselme und Pandolfe. Den Capitano Bellerofonte, der polternd seine gewöhnlichen Prahlereien bei Barbieri zum besten gab, ersetzt er durch einen recht unbedeutenden Ägypter. Es ist eigentümlich, daß Molière in keiner seiner Komödien dem Capitano Aufnahme gewährt hat, während er den „Doctor" ziemlich lange noch behält. Vielleicht, weil er in der Wirklichkeit eher Charaktere fand, die dem Pedanten auch noch in seiner Zeit glichen, als dem „Capitano". Sind doch alle seine Ärzte später eigentliche „Pedanten". Andere italienische Namen, Lavinia, Cintio, Spacca ersetzte er durch die antikisierenden Hippolyte, Léandre und Ergaste."

Leider geht es nicht an, diesen Feststellungen in jeder Weise zuzustimmen. Zunächst bedeutet die Umänderung der Namen Beltrame und Pantalone in Anselme und Pandolphe keinen Fortschritt. Denn Anselme und Pandolphe sind ebenfalls typische Namen für bejahrte Männer und beide dem Italienischen der Commedia Sostenuta entlehnt. — Die Bedeutungslosigkeit des Capitano bei Molière wird zugegeben, doch ist zu bedenken, daß der „Dépit amoureux" diese Rolle ebenfalls nicht ganz umgeht; allerdings hat dort der Name La Rapière eine persönlichere Note (an Matassin im „Monsieur de Pourceaugnac" wurde bereits erinnert) als der durchaus marionettenhafte Horace. Übrigens gerade der Name Horace ist wie Valère Moralitätenbezeichnung, besitzt also auch nationale Geschichte; natürlich denkt Molière nicht an ihn, sondern an Orazio Nobili,

den italienischen Mimen. Darf man denn ferner die Hauptleute des „Amphitryon" Argatiphontidas, Naucratès, Polidas und Posiclès als Nachkommen des Capitano so ganz unbeachtet lassen? und die Raufer La Rivière in den „Fâcheux", La Ramée im „Don Juan"? — Schließlich sind die Namen Hippolyte, Léandre und Ergaste in demselben Grade dem italienischen Literaturbereich entlehnt, wie Lavinia, Cintio und Spacca. Ergasto ist Diener name des italienischen Schäferspiels, Léandre Liebhabertyp der commedia dell'arte. Griechische Namen, die von den Franzosen noch als solche empfunden wurden, waren ja auch den vornehmen Personen vorbehalten und solche treten in den Gattungen der Farce und Posse nicht auf. Und warum vergißt Schneegans die Célie, deren Name dem Vorwurf entlehnt ist? Molière geht ja sogar noch über die Typenhaftigkeit des „Innavertito" hinaus, wenn er Fulvio durch Lélie ersetzt, um die Zusammengehörigkeit des Liebespaares Lélie — Célie allein im Gleichklang der Namen zu betonen! Auch verrät das Sklavenmotiv die italienische Vorlage, hinter der irgendein antikes Urbild steht, und der Name des Sklavenhändlers, der statt Mezettino nun anders, aber ebenso italienisch-starr Trufaldin und Zanobio Ruberti heißt, macht keine Ausnahme. Mascarille, die Hauptfigur, für Scapino, ist das einzige persönliche Moment in der Namengebung des „Etourdi". Die Ursache dazu wird im Zusammenhang mit den sonstigen von Molière selbst gespielten Rollen an anderer Stelle besprochen. Es kann nicht die Aufgabe dieser Arbeit sein, die allmählichen künstlerischen Fortschritte Molières überhaupt bis ins einzelne zu verfolgen. Es ist nur festzustellen, inwieweit die Namen der handelnden Personen Beziehungen spüren lassen. Und da kann man für den Fall des „Etourdi" getrost sagen: Die Konstellation der Namen Molières ist hier getreu der italienischen Schablone mit italienischen Mitteln bewerkstelligt.

Der „Dépit amoureux" ist, in der Namengebung wenigstens, ungleich eigenartiger, ungleich französischer. Die Typen sind gewiß noch vorhanden, aber ihre Namen sind freier, sie zeigen eine gewisse Bedachtsamkeit in der Anwendung: die reichen, betrogenen Väter sind noch da, aber sie heißen jetzt französisch Albert oder griechisch-gewählt Polydore. Die Diener, in ihren Streichen typisch, sind in ihren Namen persönlich: Gros-René und Mascarille, Bühnennamen Duparcs und Molières. Frosine und Dorothée sind volkstümlich, Eraste — Métaphraste — La Rapière geschickte, selbstgefundene Übersetzungen der fremden Liebhaber, Schwätzer und Aufschneider. Ascagne ist eine nationale Reminiscenz aus mittelalterlichen Mysterien, und

einzig Lucile erinnert unverfälscht an die Schauspielerin Locatelli, welche diesen Namen damals gerade zu Paris in Mode brachte. Ohne Zweifel lehnt sich das Stück selbst an Secchi's „Interesse" ebenso stark an, wie der „Etourdi" an den „Innavertito" des Barbieri. Aber es bringt uns als neu den eigentlichen Liebesstreit, und das betont Molière im Titel „Dépit amoureux" wie in den Namen. Der Trieb, irgendwo von den Italienern loszukommen, spricht sich hier aus; gehts nicht in der Intrigue, in der Handlung (Molières schwache Seite!), so in der Charakteristik. Und da die italienischen Namen jede Charakteristik im wahren Sinne morden, müssen sie fort. Wir sehen, nicht immer ist die benutzte Gattung aus den Namen unbedingt zu erkennen. Beide Stücke entspringen der Commedia erudita. Die Namen des „Etourdi" verhehlen es nicht; der „Dépit amoureux" könnte — den Bezeichnungen nach wohlgemerkt — ebensogut französischem Geist gehören, und für die eine wertvolle Szene des eigentlichen Zwistes gibt es ja auch in Wahrheit keinen anderen Autor als Molière selbst.

Das Pariser Debut. Molières gefährlicher Hang zur tragischen Gattung läßt ihn das Trauerspiel „Nicomède" von Corneille spielen; unwillkürlich kommt uns die „Thébais" in den Sinn. Die kleine Posse „Le Docteur amoureux" erst führt den wirklichen Erfolg herbei und mahnt ihn, der komischen Muse treu zu bleiben, die ihn zum populären Mann gemacht hat.

Die „Précieuses ridicules" bedeuten das Resultat der Warnung, die Besinnung auf das angestammte Gebiet des Komischen. und zwar der possenhaften Gattung. Sie sind eine Farce im französischen Sinne. „Wie es in der Farce üblich ist, führen die auftretenden Gestalten keine selbständigen Namen, sondern einfach die der Schauspieler La Grange, du Croisy, Magdelon (Madelaine Béjart), Cathos (Cathérine de Brie) und Jodelet; eine Ausnahme machen Gorgibus, doch auch das ist die feststehende Bezeichnung des spießbürgerlichen Vaters, und Mascarille, der Typus, den Molière selbst geschaffen hatte." (Wolff.) Im gleichen Augenblick, in dem er die italienischen Namen aufgibt, wird unser Dichter eigenartig, französisch, persönlich, ja allgemein menschlich, lebenswahr. Wir sahen es in dem Kernstück der Komödie „Dépit amoureux", wir erleben es wiederum, nun ohne jede Anlehnung an die entsprechende italienische Gattung, in der Posse „Précieuses ridicules". Sobald aber Molière sich in den Bann der italienischen Namenschablone begibt, geht das Individuelle verloren.

Das erste Beispiel war der „Etourdi", das zweite ist „Sganarelle". Für den Theaterdirektor bedeutet es ein Kassenstück,

für den Dichter Molière einen offensichtlichen Rückschritt, wie später der Parallelfall der „Fourberies de Scapin". Das Paar Célie-Lélie tritt wieder auf, Gros-René ist nicht mehr der echt französische, gute Freund der Marinette, er ist ein Schatten des Scapino. „Typisch sind die beiden Liebenden und der Vater Gorgibus. Die Frau von Sganarelle, die „Suivante", der „Verwandte" sind ganz farblos; der Dichter hat sich nicht einmal die Mühe gegeben, sie durch Namen zu bezeichnen." (Schneegans.) Molière erliegt der fremden Gattung der Commedia dell'arte völlig.

Aus der Art und Verteilung der Namen vermögen wir zu entnehmen: „La Jalousie du Barbouillé" ist eine französische Farce mit italienischen Zutaten, „Le médecin volant" zeigte die italienische Beeinflussung bereits erheblich eindringlicher, sie ist eine Stegreifkomöde nach italienischem Muster mit französischen Residuen, der „Etourdi" füllt die Schablone der Commedia erudita restlos aus, die Titelszene des „Dépit amoureux" ist eine Komödie französischen Geistes, die „Précieuses ridicules" bedeuten die Wiedererweckung der einheimischen Farce zum lebendigen nationalen Dichtwerk, „Sganarelle" ist eine commedia dell'arte mit all ihren Schattenseiten.

Possen sind letzten Endes diese Stückchen alle, französischen, italienischen oder beiderlei Geschmacks, Mixturen nach des Autors unberechenbarer Laune.

Bedeutet nun „Sganarelle" nur einen Aufenthalt in Molières künstlerischer Entwicklung, so wird „Don Garcie" ein unverkennbarer Fehlschlag in jeder Beziehung. Es ist ein Verhängnis, daß Molière stets zu markanten Zeitpunkten glaubt, auf dem hohen Kothurn auch künstlerisch überragend zu sein. „Thébais" am Anfang seiner dichterischen Laufbahn, „Nicomède" als Einführung vor dem Herrscher, „Don Garcie" zu Beginn der neuen Spielzeit 1661. Molière kopiert spanische Tragikomödie nach italienischer Vorlage Cicognini's. Die Namen sind die ersten spanischen, beinahe die ersten vornehmen Bezeichnungen, die uns, da wir „Thébais" nicht kennen, bei Molière begegnen; die Stimmung ist stilisiert, gespreizt, preziös. Sie trägt jene Färbung, nun ernsthaft gemeint, die der Dichter kurz vorher in den „Précieuses ridicules" verspottet hatte. Aminte und Polyxène also waren die ersten ganz gesuchten Namen gewesen; sie bilden in ihrer scherzhaften Beziehung zu den zeitgenössischen preziösen Kreisen, aus denen sie stammen, das lustige Vorspiel zu der traurigen Verirrung Molières, der es versucht, eine Dichtweise zu meistern, deren unnatürliches Gebaren er eben noch persiflierte.

Die untergeordnete Stellung, welche die gebildete Welt den komischen Gattungen zuzuweisen pflegte, hatte Molière zu dem dreimal mißglückten Experiment auf dem tragischen Gebiete veranlaßt. Er forderte das Unmögliche, aber das Mögliche ward ihm dabei klar: Konnte es die haute tragédie nicht sein, so wollte er in seinem Dorf der erste werden, indem er die oberste der komischen Gattungen zur Vollendung brachte (eigentlich schuf, wenn man von dem bescheidenen Anfang Corneilles mit seinem „Menteur" absieht), die haute comédie. Die Reihe beginnt mit der „Ecole des Maris", den „Fâcheux" und der „Ecole des Femmes"; „Tartufe", „Misanthrope" und „Femmes savantes" führen sie zu Ende. Es wäre nun unrichtig, zu glauben, daß die Namen der handelnden Personen in diesen nach klassischer Vollendung strebenden Werken in jeder Weise eine eigene Welt umgrenzen. Wie der Gebrauch der Gattungen sprunghaft bei unserem Dichter wechselt, so bleibt er auch innerhalb der einzelnen Dichtbereiche nicht unbedingt konsequent. „Schon bald nach seiner Rückkehr nach Paris, Ende der fünfziger Jahre, ist es klar, daß er das ältere Lustspiel überwunden hat. Aber überwinden heißt für Molière nicht, es verachten und damit brechen. Er verachtet es so wenig, daß er mit derben und derbsten Schwankwirkungen überall arbeitet, sogar da, wo er heiklem Geschmack noch am ehesten Rechnung trägt wie im „Misanthrope", und daß er zwischen die Komödien großen Stils immer wieder Stücke streut, die nur ausgelassener Ulk sind." (Heiß.) Allerdings, Namen wie Villebrequin, Gros-René, Géronte, Lélie, Célie, Trufaldin wird man in den Ecoles vergeblich suchen, sie gehören in die Posse; andererseits tragen Namen, wie Ariste und Chrysalde, als Vertreter des „bon sens", den unverkennbaren Charakter einer gesetzten Überlegung; wo sollten sie in einem Schwank Verwendung finden? auch Léonor und Isabelle erinnern an höherstehende spanische Vorbilder. Überhaupt werden sich die Namen desto deutlicher gegen die niederen Gattungen abheben, je mehr sich die soziale Stellung der Personen von der untersten Klasse entfernt. Ergaste, Lisette, La Montagne, L'Epine, La Rivière, Enrique, Alain, Georgette sind durchaus möglich als Possenfiguren. Damis, Orphise, Lysandre und die ganze übrige hochadlige Gesellschaft der „Fâcheux" fordern durch ihre Namen immerhin eine Gattung, die auf etwas höherer Stufe steht und den derbsten Mitteln der Farce entsagt. Ganz zu tilgen ist aus Molières künstlerischer Laufbahn die Farce ebensowenig, wie der markanteste Jugendeindruck aus dem Leben eines Menschen.

Zwar bringt der Dichter in diesen höchsten Komödien die ganz groben Mittel und Namen der nationalen Schwankliteratur nicht mehr in Anwendung; aber das volkstümliche Element hat er in sich aufgenommen und verwertet es mit stets sich steigerndem Können in jenen Namen, die er den einfachen Personen dieser Gattung beilegt. In der „Ecole des Maris" bezeichnet neben Lisette noch der italienische Theatername Ergaste den Diener; aber bereits in den „Fâcheux" heißen die Bediensteten La Montagne, L'Epine und La Rivière: das Paar Alain und Georgette in der „Ecole des Femmes", Dorine, Flipote und Loyal im „Tartufe", Basque und Du Bois im „Misanthrope", Martine, L'Epine und Julien schließlich in den „Femmes savantes" haben aus den Meisterwerken im klassizistischen Sinne zugunsten des Nationalen jene fremden Namen, die in den gleichzeitigen Possen Molières ungestört weiter ihr Wesen treiben, verdrängt. Aber wie der Autor in Ausnahmefällen um eines künstlerischen Zieles willen sogar höher gestellten Personen entgegen dem griechischen Schema einen einheimischen Namen gibt, so greift er gelegentlich auch in diesen rein französischen Stücken zu italienischen oder spanischen Namen, wenn sie seinem Vorhaben entsprechen.

Orgons Mutter nennt er Pernelle ob ihrer geschwätzigen Eigenschaft, trotzdem sie gesellschaftlich, wie ihr Sohn, einen gräcisierenden Namen zu beanspruchen hätte, wogegen der Eindringling als Tartufe gebrandmarkt wird, um seine üble Sonderstellung in dieser französischen Familie zu unterstreichen. Eine edle Sonderstellung nimmt unter den Femmes savantes die jüngere Tochter ein, sie ist die verkörperte Natürlichkeit und heißt darum einfach und ungesucht Henriette; ihr Gegenpol ist die Schwester Chrysales, sie ist die unnatürlichste unter den gelehrten Weibern und trägt deshalb den preziösen Namen des spanischen Cultismo: Bélise.

Die übrigen Personen dieser Werke tragen graecisierende Namen: Ariste und Chrysale als personifizierter gesunder Menschenverstand in den beiden Schulen, Orgon, Elmire, Damis (die hilflos einfache Marianne ist ein Parallelfall zu Henriette), Valère, Cléante im „Tartufe", Alceste, Philinte, Oronte, Célimene, Eliante, Arsinoé, Acaste, Clitandre im „Misanthrope" und Chrysale, Philaminte, Ariste, Clitandre in den „Femmes savantes" als Angehörige angesehener Stände.

(Trissotin und Vadius sind Verdrehungen wirklicher Namen; Armande ist deutscher, in Frankreich volkstümlich gewordener Name; er begreift seltsam (beabsichtigt?) treffend den Zwiespalt in Armandes Gefühlen.)

Molière ist von der Zeit-Mode erfaßt, die Gattungen der preziösen Literatur geben ihm die Namen an die Hand, er nimmt sie und verwendet sie als Kampfmittel gegen ihre eigenen Erfinder: Einst verspottete er die Aminten und Polyxènen, jetzt die Philaminten und Arsinoén.

Die Namenbestandteile sind so recht vielseitig, aber nichts ist wahllos oder unorganisch, hinter einem scheinbar chaotischen Gewirr verbirgt sich der ordnende Geist. Von allen Gattungen lernt Molière und gebraucht sie meist gemeinsam. In den Possen und Anfangskomödien erlag er den Vorbildern, die Gattung der haute comédie baut er aus eigenem Geist, der ihn immer mehr über die Mittel triumphieren läßt. Eine formelle Mischung bleiben auch sie, aber der Gedankengehalt, mit dem Molière sie erfüllt, verleiht ihnen doch persönliche, nationale und allgemein menschliche Einheitlichkeit.

Heiß nennt die „Fâcheux" ein „Zwitterding, das Molières Zwiespalt enthüllt. So sehr er sich hier im Ton (zum guten Ton gehören die Namen!) über die Farce erhebt, so durchaus bleibt er in ihr durch den Mangel an Handlung verwurzelt. Das Stück ist weniger ein dramatisches Spiel als eine in Dialog gesetzte Verssatire, nur eine Aneinanderreihung von Monologen, in denen die einzelnen Sprecher wie in der alten Farce sich selbst, einen hervorstechenden Zug malen oder ein Erlebnis erzählen, das den Zug in helles Licht rückt." Die „Fâcheux" sind ein Konglomerat, stärker noch als die anderen hautes comédies; das Psychologische und Problematische, eingekleidet in vornehmes Milieu und entsprechende Form (die Namengebung ist ein wichtiger Formbestandteil) rechtfertigen ihre Bezeichnung als haute comédie; die farcenhaften Momente aber lassen sich nicht nur nicht übergehen, sie sind so erheblich, daß, wer die „Fâcheux" einen Schwank nennt, ihr zweites Gesicht sieht.

In der Tat bedeuten die „Fâcheux" eine doppelte Introduktion: sie stehen einmal mit am Anfang jener Reihe von Werken, die Form und Inhalt in die höchste komische Gattung weisen, und sie eröffnen zugleich den Ausblick in eine weitere literarische Richtung, sie sind die erste Ballettkomödie. Auch diese Gattung ist eine eigene Schöpfung Molières, zu der ihn seine Kenntnisse vom Wirkungsvollen einer jeden Gattung, verbunden mit dem Wunsch des Herrschers, geführt haben. Und was der zusammengesetzte Titel ankündigt, wird bereits in dem Namen akut, ihr Entstehungsprozeß beruht in einer Mischung der verschiedensten Elemente:

Da sind die Personifikationen: Beauté, Chagrin, Jalousie, Soupçon in der „Mariage forcé", Ballet, Comédie, Jeu, Musique,

Plaisir, Ris im „Amour médecin"; sie weisen auf den Geschmack des Hofes hin, auf preziös-stilisierte literarische Mode, wie sie sich in der Hofdichtung und im galanten Roman ausspricht.

Aber unmittelbar daneben erscheinen, ebenfalls als Ballettfiguren die Typen der Italiener: Scaramouche, Trivelin im „Amour Médecin", Pantalon, Matassin im „Monsieur de Pourceaugnac", Arlequin im „Bourgeois gentilhomme", Polichinelle im „Malade imaginaire".

Unter ihnen Namen der Pastoral-Gattung: Clymène, Daphné, Tirsis.

Gar nicht aufzuzählen die Menge von Götternamen, in denen die Beeinflussung sämtlicher literarischen Gattungen durch die Antike der Renaissance zum Ausdruck gelangt.

Und wie im Ballett die Verschiedenartigkeit der Bestandteile Orgien feiert, ist auch aus der Handlung die vielseitige Orientierung Molières in den Gattungen seiner Zeit zu erkennen. Sganarelle, Pancrace, Marphurius, Sbrigani wurden namentlich und figürlich der Commedia dell'arte entwendet.

Guillaume, Josse, Jourdain und Nicole sind eine Wiederbelebung der alten französischen Farcenüberlieferung.

Und die graecisierenden Bezeichnungen Dorimène, Dorante, Alcantor, Alcidas, Lycante, Lycaste sind mit ihrem bewußten Gleichklang modische Namen der vornehmen Literatur, die von Clitandres, Cléontes und Cléantes förmlich wimmelt auf all ihren lyrischen, epischen und dramatischen Gebieten.

Von allen Seiten strömt Molière Material zu. Ja er greift sogar auf eigene literarische Leistungen zurück. Die Hauptszene des Liebesstreites verwendet er wieder sowohl in „Tartufe", wie im „Bourgeois-Gentilhomme", Teile des mißglückten „Garcie" nimmt er im „Misanthrope" auf, das Thema der lächerlichen Précieusen kehrt wieder in den „Femmes savantes", die verlorene Jugendposse „Gorgibus dans le sac" feiert ihre Auferstehung in der tollsten Szene der „Fourberies de Scapin", „George Dandin" stellt eine Erweiterung der „Jalousie du Barbouillé" dar.

In derselben Weise finden sich auch auf dem Gebiete der Ballettposse Reminiscenzen an die eigene literarische Vergangenheit Molières, die sich sogar bis auf die Namen erstrecken. Nicht nur der Name der untreuen Frau des Eingeseiften hört ein Echo in der Angélique des George Dandin, auch „Amour Médecin" entlehnt den Namen Sganarelles dem ersten Entwurf „Le médecin volant", und der „Médecin malgré", der sich auf den „Fagoteux" und den „Fliegenden Arzt" stützt, bringt außer Sganarelle auch Géronte und Valère wieder, nicht zu vergessen,

daß der Name Lucinde dem „Amour Médecin" und dem „Médecin malgré lui" für einander ähnliche Rollen gemeinsam ist. Ein Zeichen, daß die typischen Namen wie sonstige technische Kniffe von Molière gehandhabt werden; er wiederholt sie, weil ihre Wirkung erprobt ist und der possenhafte Charakter der selbst geschmolzenen Gattung es durchaus gestattet.

Sahen wir in den Namen sowohl der Posse, wie der hohen Lustspiele, als auch der Ballettkomödien, daß Mischung ein Hauptcharakteristikum dieser Gattungen bei Molière ist, so finden sich doch auch Stücke in seinem Lebenswerk, aus deren Bezeichnungen erhellt, daß ihre literarische Art der Anlehnung an eine einzige historische Gattung entstammt.

Das „Impromptu de Versailles" ist ein Blick hinter die Kulissen des „Palais Royal"; das Namenverzeichnis wird gebildet von den Acteurs des Theaters. Die Einheitlichkeit ist gegeben. Die Gewohnheit der französischen Farce wie der italienischen commedia dell'arte, zeigt sich konsequent durchgeführt.

„La Princesse d'Elide", „Les Amants magnifiques" und „Psyché" sind durch den Schauplatz in Griechenland, durch das Milieu im Adel, durch die Gattung im Hofstück vereint; nicht ein einziger Name fällt aus dem Rahmen der unumgänglichen Antikisierung heraus.

„Mélicerte" und „Pastorale comique" zeigen keinen einzigen Verstoß gegen die übliche Namengebung der Schäferpoesie.

Aus den Namenverzeichnissen dieser für den preziösen Geschmack geschriebenen Werke vermag niemand etwas für Molière allein Charakteristisches herauszulesen. In der Ballettkomödie fühlt sich Molière Schöpfer und Herr der Gattung, er geht über sie hinaus, er bildet neue Namen: Tomès, Macroton, Pourceaugnac, Diafoirus. In den Ausstattungsstücken großen und gemessenen Stiles bewegt er sich genau in den vorgeschriebenen Bahnen der entsprechenden feinnuancierten literarischen Modegattungen. (Was ihn freilich nicht hindert, sich beispielsweise in der „Mélicerte" als Lycarsis ein wenig über sie lustig zu machen. An die eigenen Rollen Molières ist überhaupt ein besonderer Maßstab anzulegen. Es wird davon noch die Rede sein.)

Der „Sicilien" ist eine Ausnahme zu nennen. Der Dichter entflieht mit seinen Namen und Personen nach Unteritalien, um ein Märchen zu erleben. Er läßt seiner Phantasie, seinem Interesse am Exotischen freien Lauf, mischt, wie die Namen, die Nationalitäten, und wie diese, die Gattungen. „Der „Sizilianer" ist weder eine Posse noch ein Intriguenstück noch eine Sitten-

komödie, auch keine Pastorale; es bildet vielmehr eine Gattung für sich, die wir sonst nicht bei Molière finden." (Schneegans).

Das antike Lustspiel hat, abgesehen von der Gestalt, die es in der Renaissancekomödie bei den Italienern angenommen hatte, auch in seiner ursprünglichen Form als Komödie des Plautus oder Terenz mehrfach Molière als Vorlage gedient. Der Grundgedanke der „Gattenschule" geht bis auf die „Adelphi" des Terenz zurück, „Amphitryon" ist in Anlehnung an die Plautinische Komödie gleichen Namens verfaßt, den Stoff für seinen „Geizigen" fand unser Dichter gleichfalls bei Plautus in dessen „Aulularia" vor, und der „Phormio" des Terenz wurde zum Ausgangspunkt für „Die Schelmenstreiche des Scapin". Unter diesen Arbeiten nimmt nun „Amphitryon" eine Sonderstellung ein; denn es ist das einzige nach antikem Muster geschriebene Stück Molières, das auch die wesentlichen Namen aus der Vorlage mit herübernimmt. „Entgegen seiner Gewohnheit französierte Molière die Plautinische Handlung nicht, sondern sie spielt wie bei dem römischen Dichter unter — wenigstens dem Namen nach (!) — historischen Personen." (Wolff.) Ein Konservativismus dieser Art ist in der Namengebung Molières äußerst selten; vergleichen ließen sich mit dem vorliegenden Falle bis zu einem gewissen Grade nur „Don Garcie" und „Don Juan". Jupiter, Amphitryon, Alcmène, Mercure und Sosie, die Namen der Hauptfiguren stammen von Plautus, Naucratès wurde bei ihm wenigstens erwähnt, und nur Argatiphontidas, Polidas und Posiclès sind Molière eigene Namen, die den Blepharon des Römers ersetzen.

Umso bemerkenswerter ist diese weitgehende Aneignung von Namen, da Molière, wie den Charakter des Stückes auch sonst, die Gattung eigentlich wandelt. Der „Amphitryo" des Plautus wäre eine Tragödie, wenn nicht das komische Element in der Gestalt des Sklaven Sosia sich darin breit machte. So ist es nur eine Tragikomödie, aus der nun der französische Komiker mit Esprit und Leichtfertigkeit einen galanten Scherz formt. „Griechisch sind freilich dieser Jupiter, dieser Amphitryon und diese Alcmène nicht, im Gegenteil die Gestalten sind modern, sogar zu modern, aber die Vorgänge liegen in einer sagenhaften Vergangenheit und ereignen sich unter Menschen, die weder der Dichter noch die Zuschauer als Zeitgenossen empfanden." (Wolff.)

Hätte Molière die Namen auch modernisiert, etwa in Form von graecisierenden Neubildungen, so wäre dieser Abstand verringert worden. Schon die starren Namen des antiken Vorbilds konnten nicht verhindern, daß man dennoch Portraits in Molières

Jupiter, Amphitryon und Alcmène witterte. Wäre Molière in den Namen so anzüglich geworden, wie in der Frivolität der Situationen, so hätte er jene Bildnissucher außerordentlich — und zu seinem eigenen Nachteil — in der Vermutung bestärkt, daß ihm Ludwig XIV. und das Ehepaar Montespan Modell gestanden hätten. Molières „Amphitryon" ist ein galantes Abenteuer echt französischer Art und von der etwas gespreizten Schwerfälligkeit des antiken Vorwurfs ebenso weit verschieden, wie seine Bezeichnungen ihm gleichen. Nur die vorsichtigen Namen des „Amphitryon" leiten zur Antike, das Stück selbst ist eine echt französische, lediglich zur Belustigung des Hofes geschriebene Posse, es bildet sogar eigentlich (wie in anderer Weise der „Sicilien") eine Gattung für sich, eine Gattung, die nur die liebenswürdige Unverschämtheit der Zeit Ludwigs XIV. hervorzubringen vermochte.

Die „Fourberies de Scapin" deuten nicht einmal in den Namen auf Beziehungen zu der antiken Komödie des Terenz. Géronte, Pandolphe, Octave, Léandre (ebenfalls im „Etourdi" verwandt, der den Schelmenstreichen recht ähnlich ist), Zerbinette und Scapin gehören zu der verbrauchtesten der italienischen Typen. Und Argante, Silvestre, Hyacinte, Nérine und Carle verraten weniger sinnfällig, aber ebenso einwandfrei ihre italienische Herkunft. Der Geta des „Phormio" lebt in einigen Zügen des Silvestre, aber diese Reminiscenz verschwindet in dem von den Italienern geborgten Apparat mit dem ewig gleichen Personal von Vätern, Söhnen, Dienern und Sklavinnen völlig. „Scapins Schelmenstreiche können als Vollendung der Commedia dell'arte angesehen werden ..." (Wolff.) Sie bedeuten zusammen mit dem „Etourdi" und „Sganarelle" Molières wesentlichen literarischen Tribut an die Stegreifkomödie der Italiener.

Die „Précieuses ridicules" waren, abgesehen von der Titelszene des „Dépit amoureux" das erste wirklich eigene Stückchen Molières gewesen. Auch seine Namengebung hatte gezeigt, daß die Tradition der altfranzösischen Farce, die Tradition des esprit gaulois hier wieder aufgenommen worden war. Der Rückfall des „Sganarelle", die Niederlage des „Garcie", die neuen Gattungen der „haute comédie" und des „comédie-ballet", die schablonenhaften Arbeiten für den Hof, die Molière eigentümlichen Dichtformen des „Sicilien" einerseits, des „Amphitryon" andererseits und endlich die nochmalige Haft der „Fourberies de Scapin" in italienischem Gewahrsam hatten uns beschäftigt und die verheißungsvollen Ansätze in den „Précieuses ridicules" vergessen lassen.

Die „Lächerlichen Precieusen" haben nun dieselbe Bedeutung, wie die „Männerschule" und die „Lästigen": Sie stehen am Beginn einer von Molière geschaffenen Gattung. Was die „Ecole des maris" für die haute comédie und die „Fâcheux" für das comédie-ballet sind, leisten die „Preziösen" für die letzte und Molière eigentümlichste Gattung, das freie komische Drama. Ihm sind außer der Anfangsskizze zuzurechnen: „Critique de l'école des Femmes", „Impromptu de Versailles", „Don Juan", „Dandin" und „Avare". Heiß nimmt mit Recht die Ballettkomödien entwickelten Stils, den „Bourgeois gentilhomme" die „Comtesse d'Escarbagnas" und den „Malade imaginaire" mit hinzu. Sie haben auch ohne Zweifel die gleichen Gattungsmerkmale; andererseits waren sie auch in der Reihe der Ballettpossen keineswegs zu übergehen. Molières Vielseitigkeit, sogar oder gerade innerhalb der von ihm selbst geschaffenen Dichtformen, macht eine gelegentliche Wiederholung unvermeidlich; die Doppelstellung der „Fâcheux" als klassisches Lustspiel und Ballettkomödie folgert sich aus denselben Motiven. Die Schauspielernamen der „Précieuses ridicules" hatten ein Band zwischen der Farce und Molière aufgewiesen, das „Impromptu" knüpft nun seinerseits durch die gleiche Methode an die Preziösen an. Das Hauptmerkmal der Gattung des freien komischen Dramas ist die Ungezwungenheit, mit welcher der Dichter seinen Intentionen folgt und sie verwirklicht. Weder der Regelzwang der klassizistischen Poetik, die der Gattung der hohen Komödie starke Beschränkung auferlegte, noch die Fessel des Balletts, die den Genius meist zum Hofpoeten herabwürdigte, hindert (wenigstens in den ersten Werken) den Dichter, seine Zwecke und Gedanken zu verfolgen. Prosasprache und menschliche Charakteristik bis zur allzu menschlichen Unlogik lassen in Form und Inhalt selbständige und großzügige Werke entstehen. Literarische Voraussetzung ist die einheimische Farce, das Stiefkind des französischen Klassizismus. Wer vogelfrei ist, hat keine Rücksichten zu nehmen. Die ungebundene Art dieser Gattung eignet sich Molière an als wesensverwandte Form seines Denkens, er reinigt sie von den Schlacken und verleiht ihr die edle Glut seiner dichterischen Persönlichkeit.

Die Namen belegen diesen Drang nach Freiheit und Natürlichkeit: sie haben die Typenhaftigkeit abgelegt, denn diese würde zu den reinen Menschen der Bühne, die jeder in sich tausend sich widersprechender Eigenschaften vereinen, nicht mehr stimmen. Namen, wie Sotenville, Prudoterie, Escarbagnas, Tibaudier werden ebenfalls bald typisch, aber es sind

lebendige, vom Dichter selbst aus jeder Figur heraus geschaffene Namen lebendiger Gestalten; die Taufe veranstaltet nun der Schöpfer selbst, nicht mehr eine Jahrhunderte alte Tradition.

„In jeder Figur ist ein ganzer Mensch zu sehen oder zu ahnen und ihre Namen, gleichviel ob es Theaternamen wie Argan oder echt französische wie Jourdain sind, decken nicht die durch Ausmerzung des Variablen und Nebensächlichen gewonnene Verkörperung eines einzigen Wesenszuges oder einiger miteinander straff vernieteter Eigenschaften, der als oberstes Gesetz das klassizistische Ideal der Abkürzung der Mannigfaltigkeit vorschwebte." (Heiß.)

In den erhaltenen (wie offenbar auch in den verlorenen) Jugendpossen streiten sich französische Farce und italienische Stegreifkomödie um den Vorrang, wie aus den Namen, die eine den Anteilen ziemlich entsprochene Mischung aus beiden Elementen darstellen, hervorging.

Im „Etourdi" ist die Eigenschaft der Namen untrüglicher Beleg dafür, daß Molière sich eng an eine Commedia erudita hielt; denn sie sind streng italienisch, bisweilen noch starrer als in der Vorlage.

Mit denen des „Dépit amoureux" erstrebt der Dichter erfolgreich eine Französierung und Loslösung von der commedia erudita, die ihm im Stück selbst nur in einer, allerdings der wichtigsten Szene, gelingen.

Die fast restlos durchgeführte Benennung der handelnden Personen mit den Schauspielernamen ihrer Darsteller zeigt die „Précieuses ridicules" in der Fortführung französicher Schwanktradition und deckt sich mit dem unitalienischen Charakter des eigentlichen Werkchens.

Während das nur aus Typennamen bestehende Verzeichnis des „Sganarelle" in die Gefangenschaft der italienischen Gattungen zurückführt.

Die Namen der Tragikomödie „Don Garcie" bedeuten die für Molière zweifach geschlungene Fessel der spanischen Schauspielliteratur wie des tragischen Dramas überhaupt. Molières fremdliterarische Orientierung fällt aus einem Extrem ins andere.

Da in der „Ecole des Maris" bahnt sich ein neuer Weg zur eigenen Gattung, zur haute comédie, dessen weitere Stationen „Fâcheux", „Ecole des Femmes", „Tartufe", „Misanthrope" und „Femmes Savantes" heißen. Auch das Spalier der Namen führt aufwärts von der erdrückenden Masse fremder Bezeichnungen zu einer maßvollen, zielbewußten Anwendung ausländischen Namengutes; das gesellschaftliche Niveau und die speziell französischen Sozialanschauungen fordern französische Art der

Nominierung, die nicht sklavisch, sondern mit einem Verständnis, das Abweichungen duldet, gehandhabt wird. Französische Tradition in den Gattungen der Farce, des „Menteur", des preziösen und burlesken (Scarron) Romans, italienische Tradition in Komödie und Novelle (Boccaccio), antike Tradition des Terenz und spanische des Calderon liefern Momente der Handlung, Intriguen, Fabeln, Einfälle, Szenen und Namen zu der neuen Kunstgattung der haute comédie, die in dem geordneten Reichtum ihrer Form und dem geistvollen Gehalt ihrer Probleme die überragende Schöpferkraft eines Meisters verrät.

Einen zweiten Weg erschließen die „Fâcheux", sieben weitere Ballettkomödien werden das Resultat: „Mariage forcé", „Amour médecin", „Médecin malgré lui", „Bourgeois gentilhomme", „Monsieur de Pourceaugnac", „Comtesse d'Escarbagnas", „Malade imaginaire". Personifikationen, Götternamen, italienische Typen, Farcenbezeichnungen, modisch-preziös graecisierende Nominierungsmethode und Reminiscenzen an eigene bereits früher gebrauchte Namen wechseln einander ab, der Mischung im Inneren des Stückes parallel gehend.

Die nächste Straße führt durch ruhigere Gebiete; die Hofdichtung wählt die Schablone des antikisierenden Ausstattungsstückes („Princesse d'Elide", „Amants magnifiques", „Psyché") oder des Schäferspiels („Mélicerte", „Pastorale comique"). Der Dichter erweitert die Grenzen, es entsteht das Märchen vom „Sizilianer" und der amüsante Scherz vom düpierten „Amphitryon".

Die „Fourberies de Scapin" sind ein Beweis mehr für die Sprunghaftigkeit dichterischer Interessen.

Die „Précieuses ridicules" gefolgt von „Critique", „Impromptu", „Don Juan", „Dandin" und „Avare" krönen das Dichtwerk in den Resultaten ungezwungenster Eingebung.

Molière hat die Tradition der Farce fortgeführt und die genialsten Stücke ihrer Gattung selbst hinzugefügt; er hat die Kunstfertigkeit der commedia dell'arte zur Vollendung gebracht; er hat haute comédie, Ballettkomödie und freies komisches Drama neu geschaffen. Die Gesamtgattung der Poesie des Humors hat er zu höchstem Ansehen gebracht durch unerreichte Leistungen auf allen Gebieten dramatisierter Komik. „Vor ihm war die Gattung der Komödie in der Tat untergeordnet; er erhob sie zu einer poetischen Gattung, die den nachhaltigsten Einfluß auf das Leben seines Volkes ausüben konnte!" (Schneegans.)

Die historische Gattung, die für Molières Tätigkeit zunächst das Hauptinteressen- und Wirkungsfeld bildet, ist die Posse.

Possen, sieht er als Knabe in der Seinestadt, Possen dichtet und spielt er als junger Mann in der Provinz; mit einer Posse gewinnt er die Gunst des Königs, mit einer anderen festigt er seine Stellung in der Metropole des Landes, in einer dritten erobert er endgültig die Herzen der Pariser. Molière baut mit dem Material, das sich ihm bietet. Seine ersten sechs Stücke, wenn auch eines oder das andere von ihnen den Titel Komödie trägt, bilden einen Possenzyklus. Mag im „Etourdi" schon eine Charakterskizze enthalten sein, mag der „Dépit amoureux" von dichterischem Erleben glühen, mag in den „Précieuses ridicules" die Satire ihre ersten Pfeile schütten, im „Sganarelle" bekennt sich Molière wieder zu seinen Erstlingswerken; noch ist er eben im Unklaren über die seinem Streben angemessene dramatische Gattung. Und die Namen? Sie bilden den gegebenen possenmäßigen Rahmen (s. Tabelle 170). Überlieferte Typennamen teils aus der italienischen Comedia, teils aus der französischen Farce, Namen, die auch den Brettern schon lange heimisch waren, so heimisch, daß jeder Theaterbesucher nicht nur sie, sondern auch die dazugehörigen Figuren und selbst auch die Darsteller kannte, kurz Namen, die zum Rüstzeug aller komischen Bühnen gehörten, das war die marionettenhafte Tradition, der Molière zunächst noch ganz ergeben war und sein mußte.

Eine andere historische Gattung, in der sich Molière möglicherweise auch schon in der Zeit seiner Wanderschaft versucht hat, ist das tragische Drama. Vielleicht durch persönlichen Ehrgeiz dazu getrieben, vielleicht in einem Mißverstehen des eigenen Talents befangen, vielleicht auch durch Sticheleien seiner Gegner veranlaßt, vielleicht endlich aus Rücksicht auf den Geschmack der gerade für ihn erschlossenen Hofwelt schreibt Molière hart nach seinen derben, ausgelassenen Possen ein heroisches Lustspiel. Eine Untersuchung über die Ursachen des Mißerfolgs gehört nicht hierher. Wohl aber ist wichtig, daß die weitere Namengebung Molières immer wieder Anklänge an das Tragische bringt, daß also Molière den Gedanken an den hohen Kothurn auch später im Stillen nicht ganz aufzugeben vermag. So bringt das große Dreigestirn „Tartufe", „Don Juan" und „Misanthrope" beispielsweise eine ganze Anzahl Namen, die der Tragödie eigentümlich sind.

Gewiß hat auch die Berührung mit dem König und seinem Hofe und die damit verbundene Erschaffung einer neuen Gattung durch Molière, der Gattung der Ballettkomödie, viel dazu beigetragen, daß sich der Dichter zusammen mit den höfischen Stoffen, die er nun bearbeitete, gleichfalls die in den Hofstücken

üblichen Namen aneignete. Wie er die traditionellen Possennamen übernommen hatte, so lernte er jetzt in Paris von den zeitgenössischen Dichtern die Gepflogenheit, vornehme Personen vornehm, und das war griechisch, zu benennen; ferner verwandte er, wie es die anderen taten, mythologische Namen; endlich folgte er der Zeitpsyche, wenn auch nicht schrankenlos, und bereicherte seine Balletteinlagen durch das Auftreten von Personifikationen. In der Namengebung äußerst sich die Geschmeidigkeit des Dichters, mit der er sich in alle Formen, alte und neue Gattungen hineinfindet. Zum Hofdichter gehört das Schäferspiel, zum Schäferspiel wiederum eine bestimmte Kategorie von Namen; auch ihnen wurde Molière gerecht. Jede Gattung hat eben ihr Namensystem, dessen er sich kurzerhand bedient. Gerade die Tatsache, daß die Namen dem Publikum vertraut sind, erleichtert ja unendlich die Aufnahme neuer Gedanken und fremdartige Dinge, die bekannte Namen tragen, erscheinen schon lange nicht mehr so fremd, als sie es in Wahrheit vielleicht sind. Molière führt seit seiner endgültigen Niederlassung in Paris als Bühnendichter ein offenbares Doppelleben für Hof und Stadt; er ist zugleich Freund des gemeinen Volkes und Hofdichter Ludwigs XIV.; auch darum (innere Gründe werden an anderer Stelle erörtert) das sprunghafte Wechseln in dem Gebrauch der dramatischen Gattungen. Dem zielbewußten Charakterlustspiel folgt ein Schubladenstück, die problematische Sittenkomödie und ihre kampferfüllten Stegreifbegleiter werden von einer Ballettposse abgelöst, nach einem galanten, ahnungslosen Schäferspiel erscheinen plötzlich die ganz großen erbitterten Zeitsatiren, mitten unter sie springt der ausgelassenste Schwank, ein fast tragisches Selbstbekenntnis grenzt unvermittelt an eine lustige Groteske, schärfste Geißelung des Lasters geht Hand in Hand mit harmlos übermütiger Komik, der Zauber eines zarten, duftigen Märchens versinkt, um einer burlesken Bedientenkomödie im alten Stil Platz zu machen, ihren derben Späßen steht eine sozial-literarische Haute comédie gegenüber, bis dann dem ungezügelten Spott über die Ärzte die kalte Ironie des Schicksals ein unvermutetes Ende bereitet; dauernder Wandel ist das Zeichen, in dem die von Molière gepflegten Gattungen stehen, immer währendem Wechsel sind auch seine Namen unterworfen. Namen der Posse, der Tragödie, der Komödie, des Balletts, des Schäferspiels und der eigenen Erfindung, kommen, gehen und kehren wieder in bunter Folge, wie die Gattungen, denen sie angehören. Ist die Gattung rein, so sind es auch die Namen, besteht jedoch ein Werk aus einer formellen Mischung, dann — und das ist ihre

große Bedeutung für das Verständnis des Dichters — weisen auch die Namen die entsprechenden Färbungen auf. So offenbaren Gattungen und Namen in jeder ihrer unendlich feinen abgestimmten Nuancen stets eine ebensolche Feinheit in dem komplizierten Wesen ihres großen Schöpfers.

V.

„Molière hat spät zu dichten begonnen, erst als er über 30 Jahre alt und schon seit zehn Jahren beim Theater war. Das zeigt deutlich, daß ihn aus den bürgerlichen Verhältnissen und der glatten bürgerlichen Laufbahn, die sich vor ihm auftat, ein unwiderstehlicher Drang zu den Brettern gerissen hatte, nicht ein unwiderstehlicher Drang zur Dichtkunst, und daß der Dichter in ihm erst nachträglich erwachte, während ihn ursprünglich zum Stückeschreiben wie so viele andere Schauspieler wohl nur der Wunsch getrieben hatte, den Spielplan seiner Truppe zu bereichern, und natürlich mit Stücken, denen die Anfertigung nach erprobten Rezepten Zugkraft zu verbürgen schien."

Dieser Gedankengang, mit dem Hans Heiß seine Abhandlung über „Molières Entwicklung" eröffnet, betont mit Recht des großen Komikers praktische Bühnenwirksamkeit als primären Faktor seines Lebens.

Der Schauspieler entdeckt sich nun am deutlichsten in den Rollen, welche er verkörpert; und ist er nicht nur der Interpret, sondern auch der Schöpfer seiner Gestalten, so werden die Namen, die er gerade ihnen beilegt, seine Interessen und Bindungen in besonderem Maße zum Ausdruck bringen. Darum sollen im folgenden die Rollen, welche der Dichter in seinen Stücken selbst kreierte, und ihre Namen einer eingehenderen Untersuchung gewürdigt werden.

Die Titelrolle des ersten uns von Molière erhaltenen Stückchens „La jalousie du Barbouillé" wurde aller Wahrscheinlichkeit nach zunächst von Molière selbst (vergl. Max I.Wolff: „Molière") und später erst von seinem Kollegen Duparc gespielt, wofür die Umbenennung der Farce in „La Jalousie de Gros-René" ein Beleg sein mag (vergl. H. Fritsche: „Namenbuch zu Molières Werken"). Barbouillé oder enfariné ist der Schauspieler der französischen Farce mit gepudertem Mehlgesicht im Gegensatz zu den mit Masken spielenden Italienern. Der Name allein zeigt also, daß Molière eine nationale Possenfigur verkörpert, demnach in der ersten auf uns überkommenen Leistung von der Tradition der französischen Bühne ausgeht.

In der zweiten Posse „Le médecin volant" improvisiert er eine Rolle mit der Bezeichnung Sganarelle. Diese Figur ist, wie der Name sagt, italienischen Ursprungs, wie der Name weiter erklärt, Betrüger oder Betrogener, und wie die häufige Wiederkehr des Namens in Molières Gesamtwerk beweist, Lieblingsschöpfung des Dichters und des Schauspielers; denn „wie die Mascarille spielte er die Sganarelle immer selbst." (Fritsche.)

Mascarille, die eben genannte, im dritten Stück Molières, „L'Etourdi", zum erstenmal erscheinende Rollengestalt, heißt so nach der Gesichtshalbmaske, die der Schauspieler trug, ein veralteter Brauch (wie wir bei Barbouillé sahen, italienischer Herkunft), „der sich aber gerade bei derbkomischen Rollen lange erhielt." (Wolff.) In „Les Fâcheux", in denen Molière drei oder gar fünf Chargen spielte, hat er dieses Mittel wieder verwandt, ohne aber die Tatsache in den Namen zu vermerken: Lysandre, Alcandre, Alcippe sind ja vornehme Pariser und mußten darum traditionsgemäß griechische Namen erhalten.

„Le dépit amoureux" bringt wieder den Mascarille als Molières Rolle. „Offenbar sollte dieser feststehende Typus für ihn das werden, was der Capitano Spavento für Francesco Andreini, Scaramouche für Tiberio Fiurelli war, die Rolle, in der er dauernd vor das Publikum trat und hinter der seine eigene Person verschwand. Hätte sein Genie den Dichter nicht bald darüber hinausgeführt, so wäre vielleicht, wie sein Familienname Poquelin in Molière, dieser Schauspielername wieder in dem Mascarilles aufgegangen." (Wolff.)

Mascarille und Sganarelle sind auch die Namen seiner Gestalten in den nächsten beiden Stücken, den „Précieuses ridicules" und dem „Cocu imaginaire". „Vielleicht wollte er nach Vorgehen der Italiener für sich in diesen Rollen einen neuen Typus schaffen. Mascarille und später Sganarelle sind in der Tat die Namen, die er am liebsten für seine possenhaften Rollen wählt" (vergl. Heinrich Schneegans: „Molière"). Der Mascarille der „Précieuses ridicules", den Molière in einem unglaublich grotesken Aufzug darstellte, verschaffte ihm den Ruf des ersten Possenreißers Frankreichs. Und der Sganarelle des „Cocu imaginaire" war in Gebärden und Gesten so deutlich, daß Molière nach Aussage der Zeitgenossen „nicht einmal zu sprechen nötig hatte, um den Eindruck des eifersüchtigsten Menschen hervorzurufen." (Wolff.) Die Person Sganarelles trägt das ganze Stück, ein Beweis, wie glänzend der Dichter es verstand, sich wirkungsvolle Rollen auf den Leib zu schreiben. Ja, der französische Forscher Bazin stellt (wie Wolff wie-

dergibt) „die wohlbegründete Vermutung auf, Molière habe sich jetzt nach dem vollendeten 38. Lebensjahr für den jugendlichen Typus des Dieners Mascarille zu alt gefühlt, und es sei seine Absicht gewesen, sich in der Person des trockenen, an der Wirklichkeit klebenden Spießbürgers Sganarelle eine neue Maske für seine reiferen Jahre zu schaffen."

„Don Garcie" fiel wesentlich durch Molières Darstellung der Titelrolle. Die groteske Eifersucht des Sganarelle war eine mimische Höchstleistung Molières gewesen. Die ernste Eifersucht des Spaniers von einem ausgesprochenen Komiker wiedergegeben, mußte zu einem Desastre führen. (Man denke sich das Gerücht bewahrheitet: Chaplin als Napoléon Bonaparte!)

Der Name Sganarelles muß die Scharte auswetzen, „Ecole des Maris" wird ein großer Erfolg. Molière hat die Grenzen seiner Begabung erkannt. Der Name Sganarelle, der in Stand und Alter ungleiche Personen, in den Grundzügen der Engherzigkeit und Feigheit gleiche Charaktere bezeichnet, führt von neuem zum Siege. Barbouillé, Mascarille, Sganarelle, drei Stufen von Molières Entwicklung markierend, bedeuten die französische Überlieferung, die italienische Anlehnung und die eigene Typisierung, drei Hauptmomente des schauspielerischen und damit auch dichterischen Aufstiegs Molières.

Es wurde schon erwähnt, daß der Autor in seinem nächsten Werk, den „Fâcheux", mehrere Rollen übernahm und sich dabei jener Halbmaske bediente, die Mascarille einst den Namen gab. Unter der Larve dieses Dieners waren bereits in den „Précieuses ridicules" die Marquis von ihm verspottet worden; nun aber hat ihm die Gunst des Königs das Rückgrat so gestärkt, daß er es wagt, sie unter ihren eigenen, d. h. den ihnen im Bühnengebrauch zugesprochenen Namen griechischer Art, Alcandre, Alcippe oder Lysandre auf die Bretter zu bringen. Fritsche nennt den Händelsucher, den Spieler und den Tänzer als mögliche Rollen Molières, Wolff spricht gar von fünf komischen Chargen. Jedenfalls „hatte sich Molière verständigerweise die ernste Rolle des Eraste — den La Grange spielte — versagt" (Wolff), um seine Virtuosität in ihrem Element, der Charakterkomik, wirken zu lassen. Seit der Niederlage des „Don Garcie" bleibt er diesem Fache treu, so spielt er im „Tartufe" auch nicht die Titelrolle, sondern den Gegenspieler Orgon, der, wenn er nicht aus guter Familie wäre, mit demselben Recht den Namen Sganarelle tragen könnte, den Namen, der ja auch wirklich Molières Rollen in den beiden auf den „Tartufe" folgenden Stücken, im „Don Juan" und im „Amour médecin", gegeben ist, weil es dort der jeweilige Rahmen gestattete.

Der Betrogene in der „Ecole des Femmes" ist gedankenvoller und vornehmer als ein Sganarelle, darum trägt er nicht dessen possenhaften Namen. Betrogen ist er in gleicher Weise durch eigene Schuld; und daß man ihn nicht tragisch spielen darf, wie es bisweilen darf, wie es bisweilen geschah, hätte man in seinem Namen lesen müssen; denn Arnoul galt als Schutzpatron der düpierten Ehemänner, einer Gruppe von Menschen, für die der Franzose nur Spott übig zu haben pflegt. Auch Arnolphe selbst kennt den sprichwörtlichen Sinn seines Taufnamens; war er dem Junggesellen „vielleicht ganz schmeichelhaft", so ist er „dem Bräutigam unerträglich" (Wolff), und nicht nur aus Eitelkeit legt er sich den vornehmeren Namen de la Souche bei. Allerdings auch, um sich den Anschein eines Adligen zu geben; und es ist dies „der erste Angriff Molières gegen die biederen Spießbürger, die es den vornehmen gleichmachen wollen." (Schneegans.) Barbouillé, Sganarelle, Arnolphe, die Gestalten entwickeln sich von der stehenden französischen Bühnenfigur, über einen neu geschaffenen Typus zur freien Gestalt Molièrischer Prägung. Wunderbar deutlich unterstreichen es die Namen: Barbouillé ist theaterhandwerklicher Apparat, Sganarelle in italienischer Anlehnung geschaffene, sprechende Neubildung, Arnolphe anscheinend absichtslos volkstümlich; und das Angeschmiertsein, das er mit seinen roheren Leidensgenossen gemeinsam erfährt, ist der höherstehenden Gattung entsprechend im Namen als feiner Spott beschlossen, über den man ironisch lächelt, nicht rücksichtslos schallend lacht. Im Namen also liegt Komik bei all diesen Figuren und einer tragischen Rolle legt man keinen komischen Namen bei. Gespielt hat Molière den Arnolphe natürlich ernst, ernst und überzeugt, nach dem Erfahrungssatz, daß ein Komiker, der sich über sich selbst lustig macht, keinen Hörer zum Lachen bringt.

„Daß Molière in der „Kritik der Frauenschule" den Marquis gespielt, ist wahrscheinlich, aber nicht gewiß." (Fritsche.) Seiner bisherigen Rollenwahl entsprechend wäre es jedenfalls folgerichtig anzunehmen, daß Molière ihn gespielt hat. Das wäre dann die stets deutlicher werdende, aufsteigende Linie der Persiflage des Adels, die in der Wahl des Namens so konsequent zum Ausdruck kommt: Mascarille, ein aufgeblasener Diener als Scheinmarquis, Lysandre, Alcandre, Alcippe, drei Schwätzer, die durch stark klassifizierende Namen als wirkliche Adlige nicht zu verkennen sind, und nun der Marquis schlechthin, der namenlose Typus eines ganzen Standes, mit dem Attribut „ridicule". Alle drei von Molière gespielt, so glän-

zend, daß der König herzlich lachte bei der Verspottung seiner Widersacher und Molière mit immer neuen Gunstbezeugungen überhäufte, so rücksichtslos, daß der gekränkte Adel in der Gestalt des Herzogs La Feuillade sich in niederträchtigster Weise an dem Verfasser und Darsteller rächte.

Aber Molière ließ sich offenbar in seinem Kampf auch durch rohe Gewaltakte nicht einschüchtern, denn im „Impromptu de Versailles", diesem Diorama in Molières Bühne, zeigt er gar den Zuschauern, wie sich die Wiedergabe des lächerlichen Marquistypus entwickelt, und daß er willens ist, diese selbst kreierte Figur beizubehalten: „Der Marquis ist jetzt einmal der komische Charakter im Lustspiel: Und wie man in den alten Komödien stets einem lustigen Sklaven begegnet, der die Zuschauer lachen macht, so darf in unseren heutigen Stücken ein geckenhafter Marquis nicht fehlen, wenn man das Publikum — zu ergänzen ist: den König – ergötzen will." („Critique", zitiert nach Wolff.)

Mit der „Mariage forcé" erscheint „unser Freund Sganarelle" (Wolff) von neuem und in seinem Gefolge wiederum, wie einst „Don Garcie" in dem des „Cocu imaginaire", eine Tragikömodie spanischen Geblüts „La Princesse d'Elide". Noch einmal ein Liebäugeln mit dem hohen Kothurn, aber Molières inzwischen erlangte Routine lehrt ihn ein „Ragout" zu geben. „Er kannte sein Publikum, er wußte, was der gebildete Pöbel am Hofe verlangte, großartige Sentiments, geschraubten Heroismus und daneben möglichst derbe Possenspäße." (Wolff.) Moron, klüger und feiger als sein Herr, ist der spanische Grazioso in Molièrischer Fassung und Darstellung, seine Gabe ist gesunder Menschenverstand, sein Name ist Narr. Seine burlesken Späße bildeten die Belebung der langweilig vornehmen Haupthandlung; Molière als Euryale hätte einen zweiten Garcia gegeben, Molière als Moron verbürgte den Erfolg des ganzen.

Ein Narr ist auch die nächste Rolle Molières, Orgon. Sein Name ist griechisch, um zu zeigen, daß er von Stande ist, während Maron ja der griechischen Nation angehörte und deshalb griechisch benannt wurde, obwohl er der letzte, wenn auch nicht der dümmste am Hofe war. Sprechend sind beide Namen, komisch-bedeutungsvoll: Moron war ein Narr aus Einfalt (μῶρος) Orgon ist ein Tor aus religiösem Eifer (ὀργή). Ihn spielt Molière als sein ureigenstes Fach und feiert die gleichen Triumphe, wie Du Croisy in der Rolle des Tartufe.

Drei Molière-Sganarelle folgen: im „Don Juan" der stets betrogene, aber ehrliche Sancho Pansa seines Herrn, im „Amour médecin" der selbstsüchtige, darum geprellte Greis, ein ungefährlicher Vorgänger Harpagons, im „Médecin malgré lui"

der fagotier und geprügelte bäuerliche Ehemann. Sganarelle als Diener, als Vater, als Ehemann und als Arzt! Die Verspottung der Marquis begann durch den Lakaien Mascarille im Gewande des Adels. Die Satire gegen die Ärzte hebt an mit der Person des Dieners Sganarelle als Kurpfuscher im „Médecin volant"; sie wird fortgeführt gelegentlich der Verkleidung wiederum Sganarelles im „Don Juan", sie erhält eine vorläufige Krönung durch den Sganarelle des „Médecin malgré lui" in „Bart und Tracht eines Medizinmannes." (Wolff.) Die Persiflage legt also Molière, als besonders wichtig, in seine eigenen Rollen. Mascarille, Lysandre, Alcandre, Alcippe und die Marquis ridicules da, die Sganarelles hier. Er verbindet in der eigenen Rolle in genialster Weise komische und satirische Absicht. Sganarelle heißen Betrüger oder Betrogene: als Diener, Väter oder Gatten werden sie hinters Licht geführt, im allmächtigen Kleid des Arztes jedoch vermag auch der Hahnreih und der Schwachkopf seine Widersacher zu übertölpeln. Gibt es eine beißendere Satire? Der Name Sganarelle ist gutmütige Selbstironie, aber auch schmerzender Geißelhieb auf andere Dumme.

Alceste, ein Name der haute tragédie, mitten unter den Späßen der Sganarelles? Ja, der Name führt auf die richtige Fährte, Molière dichtet und spielt Tragik. Aber er dichtet nicht mehr die falsche Tragik der grands sentiments, er spielt nicht die pathetische Deklamation des hohen Kothurn, er spielt und dichtet die Tragik, die der menschlichen Natur unmittelbar entspringt. Dieser Misanthrop ist ein von seinen Stelzen zur wahren Menschlichkeit herabgestiegener Garcia, sein Interpret nicht ein Schau-Spieler, wie die des „Hotel de Bourgogne", sondern ein Menschendarsteller, der als echter Dichter sein eigenes Leid mitsprechen läßt, als wahrer Bühnenkünstler zum zweiten Male erlebt. Alceste, und darum der ernste Name, ist ein wertvoller Mensch, der zu bemitleiden ist, auch wenn einige ihm anhaftende Lächerlichkeiten komische Wirkung erzielen. Barbouillé, Sganarelle und Arnolphe verdienten ihre Spottnamen, und wir gönnten sie ihnen; bei Alceste, der wie Alcestis dem Admet, Célimène ergeben ist, würde uns ein herzloser Name mißfallen, denn Alceste hat unsere Sympathie wie Molière selbst.

Des Dichters eigene Persönlichkeit war zwar nicht zum ersten Male bei Alceste in eine Bühnengestalt verwoben worden; denn das „Impromptu" hatte ihn bereits unter eigenem Namen sich selbst spielend gezeigt. Aber das Stegreifstück enthüllte doch mehr den Künstler Molière, während mit dem „Menschenfeind" Bruchstücke der großen Konfession des Menschen beginnen. Alceste-Célimène, sprich Molière-Armande, und nun in

der „Mélicerte", Lycarsis-Mytril, sprich Molière-Baron. Der von Frau und Freund betrogene Dichter gewinnt es über sich, die beiden traurigen Erlebnisse zu dramatisieren nicht nur, sondern auch auf der Bühne darzustellen, verhüllt zwar notdürftig vor den Leuten, doch mit denselben Partnern, die auch im Leben seine Gegenspieler waren. Die Namen aber sind konventionell und sachlich; denn sie sollen die Schutzwehr gegen Entdeckung bilden. Die Komik mußten sie unterstreichen, das Herzeleid haben sie zu verbergen. Alceste-Célimène für vornehme Personen, Lycarsis-Myrtil für Schäfer, das war die graecisierende Namenschablone; daß sie Franzosen benannte, war den Zeitgenossen klar; welche Franzosen es waren? gar die oben spielenden? Für diese Erkenntnis waren die Namen zu starr und — sollten es sein.

Hier möge betont werden, daß und warum sich der Verfasser im Falle Molière auf Seite der — einsichtigen — Anhänger des Subjektivismus stellt:

Es wird allgemein anerkannt, daß Molière als Dichter im Rahmen des Klassizismus häufiger eigene als begangene Wege wandelt. Da man Molières Dichtertum aber ohne seine praktische Bühnenwirksamkeit garnicht zu begreifen vermag, ist es ebenso wichtig, daß man seine Ausnahmestellung unter den Schauspielern seiner Zeit wahrnimmt.

Molière geht von dem französischen und italienischen Possenreißertum eines Turlupin und eines Scaramouche aus; er sieht ihnen ihre Fertigkeiten ab. Zu der zweiten, sich weit besser dünkende Kaste von Schauspielern, denen des Marais und des Bourgogne, steht er von Anbeginn an im Gegensatz. Er überwindet beide; die Possenreißer turnten, die Tragöden declamierten. Die Possenreißer erlebten wohl ihre Rollen, mit den Gliedmaßen, die Tragöden erlebten sie auch, im Wohllaut der Sprache; Molière erlebt sie zum ersten Male wirklich: mit dem Verstande als Naturalist, mit dem Herzen als Subjektivist.

Wohl ist objektive Einstellung zu den Dingen der Grundzug des Genies; wie Goethe den „Werther" erst dichtet, nachdem er seine Leiden im Innersten verwunden hat, ist auch Molières Alceste objektiviertes, im Abstand gesehenes Ich.

Doch während der geniale Dichter objektiviert, schafft der geniale Schauspieler subjektiv.

Diderot verlangt vom darstellenden Künstler, er dürfe seine Rolle nur einmal erleben, nämlich bei ihrem Studium; bei der Darstellung selbst müsse er ihr gewissermaßen abgeklärt gegenüberstehen. Er begründet dies Ansinnen mit der Feststellung,

daß der Künstler sich bei steter intensiver Verkörperung aufreibe.

Diderots Schauspieler ist ein Routinier. Diese Objektivität, beim Dichter ein Verdienst, ist beim Schauspieler ein Verbrechen. Der Kontakt zwischen dem Publikum und dem Darsteller ist nur dann gewährleistet, wenn jedesmaliges echtes Erleben des Künstlers den passiven Zuhörer zum aktiven Miterleben zwingt. Kainz, von vielen als der genialste Schauspieler aller Zeiten gefeiert, spielte bisweilen in großen Premieren völlig teilnahmslos und enttäuschte, während er bei einer beliebigen kostümlosen Probe mitunter überwältigte, weil? nun weil der Grad seines eigenen Erlebens die Größe seiner Kunst bestimmte.

Freilich „ein Mensch, den die Leidenschaft, der Schmerz oder die Wollust so völlig beherrscht, daß sie ihn haltlos hin und herwirft, ist weder ein schöner noch ein erhabener Gegenstand und daher ein Objekt für den Pathologen oder Psychiater, aber nicht für den Künster . . ." (H.Türck: „Der geniale Mensch") und Shakespeare („Hamlet") wie Schiller („Der Pathetische") fordern vom Künstler Leidenschaft mit Anmut gepaart.

Aber darin liegt ja gerade Molières überragende Genialität, die seinem Doppeltalent entspringt: Seine schauspielerische Erlebniskraft verhütet ein zu objektives Abstrahieren innerhalb seiner Dichtung, und durch die maßvolle Großzügigkeit seiner dichterischen Gestaltung wird eine übermäßige Schrankenlosigkeit ungehemmter Gefühlsausbrüche vermieden.

Hier liegt das Hauptargument für Molières wahren Subjektivismus, das man in jenem Streit nicht genügend berücksichtigte: sein Schauspielertum.

Molière schenkt der Bühne das Leben. Würde er sich auf das Abmalen von Einzelzügen beschränkt haben, so hätte er ihr nichts weiter als den Naturalismus gegeben. Weil er aber sein Künstler-Ich (fast in romantischem Sinne!) äußerlich in der Darstellung der Hauptrollen, wie innerlich in ihrer Konzeption zum Ausgangspunkt macht, dichtet und spielt er selbsterlebte Natur.

Also gerade das Subjektive in Molière ist es, was seine wahre Natürlichkeit geboren hat.

Freilich ist alles Anekdotensammeln und Portraitsuchen ein fruchtloses Unternehmen. Daß man es aber überhaupt tat zu Molières wie zu unserer Zeit, beweist, daß sein Werk und sein Spiel stark subjektiv gewesen sein müssen. Die Gestalt Molières ist eben, und das bedeutet ihre Größe, in kein System zu bringen. Molière ist als Dichter objektiv, als Schauspieler subjektiv, ist als Objektivist klassisch und als Subjektivist unklassisch. Auch

er hat klassische Formen, aber er ist nicht ihr Sklave. Sein Subjektivismus, sein heißes Herz bewahren ihn vor den Fesseln der Theorie.

Darum ist er objektiv ohne unpersönlich, subjektiv ohne egoistisch zu sein.

Molières eigenes Erleben klingt deshalb überall in seinen Werken an, naturgemäß am stärksten in dem von ihm selbst gesprochenen Wort.

Nur ein Schauspieler, der Molières tragische Erfahrungen nachempfindet, wird einen Alceste zum Leben wiedererwecken können, nur ein Publikum, das Molières Leben kennt, wird sein Werk ganz verstehen. Dies sind die Voraussetzungen für eine wirkliche Wiedergeburt der Molièreschen Werke auf der Bühne.

Gelesen wird Molière immer werden, weil die allgemeinen objektiven Lebensweisheiten des Dichters ewige Geltung besitzen.

Gespielt wird Molière nur dann werden, wenn ein kongenialer Darsteller die subjektiven Erlebnisse des Schauspielers menschlich und künstlerisch zum zweiten Male durchlebt.

So betrachtet, vermögen wir auch in dem Gedanken, mit dem sich der alte häßliche Hirte Lycas, den Molière in der „Pastorale comique" gab, über unerwiderte Liebe tröstet, eine tragikomische Resignation Molières zu erkennen: „Einer Frau wegen kann man wohl den Verstand verlieren, aber sich ihretwegen das Leben zu nehmen, ist eine große Torheit."

Wie nach dem komischen Erfahrungssatze ein Grieche fünf Juden betrügt, der Grieche aber schließlich immer von dem Armenier übervorteilt wird, so vermag auch ein Scapin die gleiche Anzahl Mascarilles in die Tasche zu stecken, und doch ist einer noch durchtriebener als er: der Türke Hali. Behend und kurz angebunden wie dieser sein Name, selbstherrlich wie sein gestohlener Adel d'Avalos, bisweilen an die Luft gesetzt mit einem Gesicht, das seinem Hanswurst-Vornamen Gille alle Ehre macht, ist er der sizilianische Verwandte Sganarelles, verwandt durch die Darstellung seines Schöpfers Molière. Griechinnen, Sizilianer,Türken und Franzosen, das ist die bunte Welt, die in den Namen Isidore, Pèdre, Hali und Adraste ihre Mischung verrät; Ballets, Serenaden und feenhafte Pracht, das macht den dafür empfänglichen Dichter sein Leid vergessen und die überwältigende Komik wiederfinden, die Hali und seine Nachfolger erstehen ließ.

Sosie im „Amphitryon", ein Kind des Plautus, hat die Züge „des immer hungrigen, feigen und verprügelten Dieners" (Wolff) aus seiner klassischen Jugend bewahrt, aber Molière macht

weit mehr aus ihm. Er spielt ihn selbst, und das bedeutet gleichzeitig, daß er zum Träger der Komik wird, nicht einer platten Sklavenderbheit, wie der Römer sie gab, sondern eines echten Humors, den gesunder Menschenverstand und Mutterwitz gebären. Sosie ist ein neues Glied in der Kette der famosen Dienergestalten, die Molière dichterisch und schauspielerisch schafft, jener Kette, die mit Sganarelle beginnt, weiter die Namen Mascarille und Hali trägt und in den Schelmenstreichen eines Scapin ihren Gipfelpunkt erreicht. Die Namen deuten auf ihre Geburtsstätte hin: Sosie entstammt der antiken Komödie, Sganarelle, Mascarille, Scapin, der commedia dell'arte, Hali meint das Türkengewand aus der Levante. Aber die Träger selbst sind mit neuem Geist erfüllt, mit neuen Zügen ausgestattet, so mannigfaltig wie das Dasein selbst. Sie werden durch Molières wahrheitsvolle Kunst aus Marionetten zu ganzen Wesen; die Namen, welche einst ihre hervorstechendste Eigenschaft — die zugleich ihre einzige war — charakterisierten, treffen nun nur noch einen Teil von ihnen; restlos zu erfassen vermag solche, die Reichhaltigkeit des Lebens atmende Seelen nur der Name: Mensch.

In „George Dandin" spielt bezeichnenderweise Molière nicht die Dienerrolle, und LaThorillière als Lubin errang einen starken Erfolg. Der Dichter selbst behielt sich die Titelrolle vor. „La Jalousie du Barbouillé" war seit dem Tode Duparcs, welcher der einst unbenannten Possenfigur (Barbouillé heißt ja weiter nichts als geschminkter Schauspieler) zugleich mit seiner „gewichtigen" Darstellung auch seinen Theaternamen Gros-René gegeben hatte, vom Spielplan abgesetzt worden. „George Dandin" ist eine Erweitertung der einst erfolgreichen Farce, Erweiterung in dem gleichen Maße, in dem sich Molières Kunst selbst entwickelt hat. Wie es ihn in seiner damaligen Depression besonders angezogen haben mag, den alten wirksamen Stoff mit seiner nunmehrigen Erfahrung in eine neue Form zu gießen, so wird auch zur Entstehung des Lustspiels der Wunsch des Schauspielers mit beigetragen haben, die einst gespielte Rolle des Barbouillé mit der inzwischen gewonnenen reiferen Darstellungskunst noch einmal, aber vollendeter zu gestalten. Aus dem im Schwank noch unbenannten beliebigen Ehemann wird ein reicher, ehrgeiziger Bauer, namens George Dandin. In der Beachtung, die hier der Namengebung geschenkt wird, tritt besonders deutlich die Entfernung des Dichters von der Typenhaftigkeit der Schmiere und der Drang zur wahren Lebendigkeit der echten Bühne zutage; und innerhalb der Namengebung wiederum am stärksten bei der vom Dichter

selbst interpretierten Hauptrolle. Der erste Fortschritt gegen den Barbouillé ist, daß die jetzige Figur überhaupt einen Namen bekommt. Zunächst einen Taufnamen George; damit erfolgt die gesellschaftliche Zuweisung zum niederen, zum Bauernstand. Aber wir haben es mit einem begüterten Besitzer zu tun, darum wird er durch einen Geschlechtsnamen Dandin ausgezeichnet. Auch damit sind die Intentionen des Dichters, die im Namen beschlossen liegen, noch nicht erschöpft. Sein Nachname dient nicht nur als soziales, sondern auch als persönliches Charakteristikum. Denn Dandin ist traditionell ein Ehemann, der zu seiner Täuschung ahnungslos selbst die Hand bietet (vgl. Fritsche). Nun erst vermag man den tiefsten Sinn des sprichwörtlich gewordenen „Vous l'avez voulu, George Dandin!" ganz zu verstehen. Mit der Nennung seines eigenen unverkürzten Namens läßt er durchblicken, wer er ist, was er war und was er durch eigenes Verschulden geworden ist. Nomen atque omen! im erschöpfendsten Sinne des Zitats.

Harpagon im „Geizigen" hat einen Verwandten Harpin in der „Comtesse d'Escarbagnas". Der geizige Schuft und der brutale Grobian tragen sinnverwandte Namen. Was ist das eigentliche tertium comparationis, das den Dichter bestimmte, ihre Ähnlichkeit in der Namengebung zu betonen? Es ist das Moment des selbstsüchtigen Zusammenraffens von Geld, was beide miteinander gemeinsam haben. Ein Geiziger der eine, ein Steuereinnehmer der andere, räuberische Menschen beide, Blutsauger der Familie und des Staats. Molière spielt nur den Geizigen selbst, die Aufführung der „Comtesse d'Escarbagnas" kollidierte mit der „Pastorale" und Molières Figur des Lycas. So ist er gezwungen, die wichtige Rolle des Harpin, wichtig, weil sie den ersten Schlag gegen die aufkommende Finanzwelt bedeutet, von einem Darsteller zweiten Ranges ausfüllen zu lassen. Es ist dies außer „Psyché", wo ein darstellerisches Mitwirken Molières nicht bestimmt nachzuweisen ist, das einzige Mal, das Molière in einem seiner eigenen Dramen als aktiver Schauspieler fehlt. Zu Anbeginn wurde zitiert, daß Molière als Komödiant beginnt, nicht als Dichter. Er ist Komödiant geblieben mit Leib und Seele, so sehr, daß er, der über ein großes und gutes Ensemble verfügte, fast ausnahmslos die anstrengendste Rolle in jedem seiner Stücke selbst übernahm. Harpagon hustet! Molière ist krank, sein Übel sogar wird als künstlerischer Effekt verwertet. Molière spielt den Argan zum letzten Mal. Er bekommt einen furchtbaren Anfall, der das erste Zeichen des nahenden Todes ist, Molière erstickt ihn in einem krampfhaften Lachen. Gedenken wir dieser Momente und der vielen Anek-

doten sonst, so müssen wir sagen, Molière ist als Schauspieler nicht weniger groß, denn als Dichter. Wie er als Dichter das Opfer bringt, um eines türkischen Mummenschanzes willen den „Bourgeois gentihomme" zu schaffen, einer vorhandenen Höllendekoration wegen die „Psyché" zu schreiben, seinen Genius nach einer Szenerie zu richten, so gewinnt er es über sich, um einer komischen Wirkung willen, sein eigenes Leiden dem Gelächter der Leute auszusetzen. Diese Umwertung von Leben in Kunst erreicht er auch bei anderen: Béjart hinkt! Er macht ihn zum blessierten Diener des kranken Harpagon, und stempelt das Übel zum Scherz — im Namen: La Flèche. Das Parterre lacht über den Widerspruch und vergißt den lungenkranken Molière, wie den lahmen Béjart — durch die tragische Ironie eines Namens.

George Dandin bezeichnete den reichen Bauern, wie wir sahen, den überheblichen Landmann, dessen soziales Pendant der aufgeblähte Pariser Bürger Jourdain sein wird; Léonard Pourceaugnac ist auch ein begüterter Mann vom Lande, in seinem Dorf der erste, ein Narr in der Hauptstadt, auch wenn er das Wörtlein de einschiebt:

„Bauer bleibt Bauer,
Koch' ihn süß oder sauer".

Denn daß dieser Herr von Schweinheim von Lande kommt, hört man ja seinem grotesken Namen an, die Endung ac charakterisiert den Südfranzosen. Und aus Limoges kommt er noch dazu, das ist so gut, wie aus Schilda oder Krähwinkel. „Herr von Pourceaugnac aus Limoges! Die beiden Namen bereiteten das Publikum auf das tollste vor, es lachte schon bei der Erwähnung des edlen Ritters und seiner Herkunft". (Wolff.) Léonard Loménie, der Schwager Molières, stammte aus Limoges und mag den Dichter mit Einzelheiten unterstützt haben. Eine Reminiszenz daran ist der von diesem Loménie entlehnte Vorname Pourceaugnacs Léonard, dessen löwenmütiger Sinn in recht komischem Widerspruch steht zu der Hundeangst, mit welcher der verfolgte Ackerbürger einem gewissen Instrument zu entrinnen trachtet. Und wieder verbirgt sich auch hinter dieser neuen Rolle Molières, hinter dem lächerlichen Namen ein trauriger Ernst. „Wieder benutzte Molière sein eigenes durch Krankheit abgezehrtes Äußere, um die komische Wirkung der dargestellten Gestalt zu erhöhen. Der eine Arzt sagt (I. 8) von Pourceaugnac: „Seht das trübe Aussehen, diese roten, stieren Augen, das Gebaren dieses dürren, abgemagerten Körpers. Ein grausamer Humor — aber Molière war eben durch und

durch Komiker, selbst dem Siechtum des eigenen Leibes vermag er als Künstler eine lächerliche Seite abzugewinnen und es zur Belustigung des Theaters preiszugeben". (Wolff.)

Moron in der „Princesse d'Elide" war der sehende Narr unter blinden Vornehmen. Clitidas in den „Amants magnifiques" ist sein Vetter und Berufsgenosse als Hofnarr. Ihre Namen lassen den gemeinsamen Ort der Handlung, das klassische Griechenland, erraten. Beide halten die Entwicklung der Geschehnisse in ihrer Hand, beide helfen der Natur zum Siege über die Empfindsamkeit, beide spielt Molière. Aber der Name Moron war deutlicher, Clitidas ist konventionell nichtssagend. Warum? Moron soll charakterisieren, Clitidas kaschieren. Die Gestalt des Moron war unpersönlich-komisch. Clitidas ist persönlich-satirisch. Clitidas ist Molière selbst im Kampf gegen Astrologie, Horoskop, Pseudowissenschaft, Unnatur. Und wir sahen bereits in den Fällen Aceste-Célimène, Lycarsis-Myrtil: Je intensiver das persönliche Interesse bei Molière, desto indifferenter der Name!

In dem Adel de la Souche, den sich Arnolphe beilegte, wurde bereits der erste Angriff Molières gegen den Fehler der Überheblichkeit erkannt; George Dandin, der sich von den adligen Namen der Sotenville und Prudoterie blenden ließ, bedeutete einen weiteren Vorstoß auf dem gleichen Gebiet; Léonard de Pourceaugnac bewegte sich in derselben Richtung; und nun nach den beiden Pamphleten gegen die Landbevölkerung schließt die Satire, die bei einem Städter — zunächst als sekundäres Moment — anhob, wieder den Kreis und persifliert — jetzt als Hauptsache — den anmaßenden Pariser Bürgerstand in Molières Rolle des Jourdain. „Grimarest erzählt, Jourdain sei einem Hutmacher Gandouin nachgebildet, der mit einer Dirne eine große Summe Geldes durchgebracht und mit seiner Frau deswegen in Unfrieden gelebt habe. Diese Momente haben eine nicht zu leugnende Ähnlichkeit mit wichtigen Momenten des „Bourgeois gentilhomme", sogar der Name Gandouin hat eine gewisse Ähnlichkeit mit dem Namen Jourdain". (Fritsche.) Wenn wir in Betracht ziehen, daß auch George Dandin und Fleurant im „Malade imaginaire" Namensvetter in der Wirklichkeit, den Pariser Sattler Dandin und den Apotheker Fleurant zu Lyon hatten, so gewinnt diese Notiz Fritsches sehr an Bedeutsamkeit. Übrigens war der Name Jourdain auch in dieser Form, sowohl in der Wirklichkeit, wie in der vorausgehenden Literatur vorhanden (Fritsche) und genügte dem Dichter in seiner trockenen Bürgerlichkeit, um den komischen Widerspruch der einfachen Herkunft und der noblen Passionen dieses klassischen Neureich-

typs zu unterstreichen. Es war ja schon in den Fällen Arnolphe, Alceste, Lycarsis, Clitidas betont worden, daß Molière bisweilen auf die grob-komische Wirkung eines burlesk sprechenden Namens ganz verzichtet oder um feinerer künstlerischer Intentionen willen es bei Namen bewenden läßt, die ironisieren, ohne zu kompromittieren. Der Name Jourdain ist der eines Philisters, das genügte; Jourdain hat nicht die verderblichen Eigenschaften, nur die törichten Allüren eines Raffke, Jourdain ist ein biederer Spießbürger, höchstens ein kindischer Narr, aber kein gewissenloser Bösewicht, der einen Namen im Sinne Harpagons verdient hätte.

Mit der Darstellung dieses Jourdain krönte Molière unter großem Beifall seine Satire gegen die Verstiegenheit; mit der Rolle des Scapin schloß er einen zweiten Kreis, den seiner burlesken Dienergestalten. Scapin, „ein Mascarille unter verändertem Namen" (Wolff) läßt den ganzen Marionettenapparat längst überwundener Jugendtätigkeit auferstehen, zum Entsetzen der literarischen Verehrer Molières, und nicht einmal zur restlosen Begeisterung des anspruchsloseren Publikums. Seit der letzten Formulierung der Gestalt Sganarelles im „Médecin malgré lui" trug keine Titelrolle Molières mehr einen italienischen Namen, der an die commedia dell'arte erinnert hätte. Antike Komödie, Hofstück und einheimische Posse waren die literarischen Quellen geworden. An diesem offenbaren Rückfall konnte kein literarischer Wandel schuld sein, wie ihn Boileau befürchtete. Der Grund war nicht mehr und nicht weniger als eine praktische Existenzfrage, Scaramouche war zurückgekehrt, Scapin sollte den Teufel mit Beelzebub austreiben. Molière mußte „den Rivalen äußerlich überbieten, den er innerlich längst überwunden hatte". (Wolff.) Aber, daß das Parterre den Menschendarsteller inzwischen verehren gelernt hatte und einen Affen des Scaramouche ablehnte, zeigte die Tatsache, daß das Stück nach der 18. Aufführung abgesetzt wurde. Molières Routine hatte Triumphe gefeiert, die Wesenhaftigkeit aber fehlte, und was das wichtigste ist: man vermißte sie.

Hatte Molière sich hier zu weit in den verstaubten Kulissen vergangener Zeiten verloren, so ist er mit dem nächsten Werk, den „Femmes Savantes" seiner Zeit weit voraus; denn die gelehrten Frauen erlangten erst im folgenden Jahrhundert beträchtlichere Bedeutung. Molières Zeitgenossen amüsierten sich mehr über seinen Chrysale, der die Feigheit eines Sganarelle, aber nicht seine Brutalität besitzt. Vor allem aber belachten sie den literarischen Tartufe Trissotin; und Molière trug dieser

Einstellung als geschickter Theaterdirektor alsbald Rechnung und spielte die Komödie unter dem Namen „Trissotin".

Die Geschichte Argans bildet den Abschluß einer dritten Linie, der Satire gegen die Mediziner. Sganarelle als fliegender Arzt, Sganarelle im „Don Juan", Sganarelle im „Médecin malgré lui" verspotteten den Arzt in der Verkleidung, die Äskulapjünger des „Amour Médecin" und die des „Monsieur de Pourceaugnac" waren wirkliche Ärzte, die sich um die kerngesunden Patienten Lucinde und Pourceaugnac bemühten. Argan ist das letzte, nur in der Einbildung kranke Opfer seiner Peiniger Purgon, Diafoirus und Fleurant. Sein Name scheint nicht ohne weiteres durchsichtig, die ihren sind sofort als grob-komisch zu verstehen. Der eingebildete Kranke Argan vom totkranken Molière gespielt, ist die letzte Konfessionsgestalt des Dichters. Die Sorgen des Alceste und des Lycarsis um Liebe, Ehe und Freundschaft sind den letzten Fragen um Krankheit und Gesundheit, um Leben und Tod gewichen. Auch der Name Argan mag seinen Inhalt haben, sei es daß die an Orgon anklingende Formulierung eine Charakterähnlichkeit der beiden von fixen Ideen befallenen Toren meint, sei es das Argan, an argent anklingend, den gleich zu Beginn gewissenhaft Rechnenden und doch fortwährend um sein Geld gebrachten Scheinpatienten verstehen will. Der Name bleibt überliefert und unpersönlich, er ist Maske, während die Namen der Doktoren und des Apothekers rücksichtsloseste Entblößung bedeuten. Satire und Herzblut wohnen in Argan, darum die gezwungen gleichgültige Bezeichnung, die Opfer der Satire aber und des persönlichen Angriffs Molières sind die andern: die Spießgesellen der Tomès, Filerin, Des Fonandrès, Macroton, Bahys, die Purgon, Diafoirus und Fleurant. Ihre Namen allein bestimmen sie zum Gegenstand des Spottes, wie in den „Femmes savantes" Trissotin, nicht Chrysale die satirischen Lorbeeren erntete. In der Handlung ist Argan ihr Opfer, aber sie sind das des Publikums; und indes ihre grotesken Namen an die Ohren der Zuhörer dringen und sich ihnen schlagwortartig einprägen, gelingt es Molière unter dem belanglosen Namen Argan, der Zuschauer Augen über sein Leiden, ja sein Sterben hinwegzutäuschen.

„Molière hing mit jeder Faser seines Herzens am Theater; wie alle, die einmal auf der Bühne gestanden haben, ließ auch ihn der Zauber nicht los. Er war ebenso Schauspieler wie Dichter. — Mit dem Augenblick, da die Berührung mit der Bühne fortfiel, hätte er vermutlich gleich Shakespeare keine Zeile mehr geschrieben. Die erste Liebe des Jünglings galt dem Theater, das Gefühl beherrschte noch die Brust des alternden und krän-

kelnden Mannes. Ein Zurück gab es für ihn nicht, solange er atmete".

Diese Sätze aus der Molière-Biographie des bereits mehrmals zitierten Max Wolff betonen des Dichters Verankerung im Bühnengrund mit anderen Worten, aber im gleichen Sinne, wie Hans Heiß, dessen Auffassung eingangs als Pendant vorgelegt wurde. Wir sahen, wie gerade die Namengebung diese Theaternähe Molières erwies. Sie erweist sie so stark, daß der Ästhetiker und Kritiker Friedrich Vischer dem Dichter den Vorwurf machte, „er zeichne keine Einzelwesen, sondern nur allgemeine Typen im Stile der alten Komödien". Wolff führt diesen Irrtum auf die Namengebung zurück und sagt: „Molière benennt seine Gestalten nicht in der uns geläufigen individualisierenden Weise, sondern übernimmt zum großen Teil die feststehenden Namen seiner französischen und italienischen Vorgänger. Wie bei ihnen heißt der Liebhaber Léandre, Horace oder Valère, seine Partnerin Isabelle oder Lucinde, der brummige Vater trägt den typischen Namen Géronte, der durchtriebene Diener den Scapins. Kann der Dichter die überlieferten Bezeichnungen nicht gebrauchen, so ersetzt er sie in den Possen einfach durch die Namen der auftretenden Schauspieler, wie in der „Preziösen", wo die Herren de Jodelet, de la Grange und du Croisy vorkommen, oder er wählt nichtssagende antikisierende Benennungen, wie Alceste, Orgon oder Argan. Nur wo er besondere Zwecke verfolgt, macht er ausnahmsweise aus einem Arnolphe einen Monsieur de da Souche oder er prägt den Namen Tartufe, mit dessen Klangfarbe, wie Sainte-Beuve bemerkt, sich schon die Vorstellung des Heimlichen und Tückischen verbindet".

Soweit Wolff. Er mag recht haben, wenn er in der Namengebung einen Ursprung des Mißverständnisses sieht. Aber er nennt ja nur die eine Gruppe der Namen, die der überlieferten Typen und der Schauspieler. Die anderen hört er, aber er versteht ihre Sprache nicht! Und wir vernahmen ja, daß sie reden:

Da waren die Namen der Betrogenen: Barbouillé, Sganarelle, Arnolphe, Alceste, Dandin, die alle ihren absichtlich deutlichen oder verschleierten Sinn hatten.

Da waren die Namen, die mehr oder weniger glücklich an den Klippen des Tragischen vorbeigelangten: Garcie, Moron, Alceste.

Da waren die Namen aus dem Leben, die wahrlich individuell genannt werden können: Léonard, Dandin, Jourdain, Fleurant.

Weiter die, welche neutral sein mußten, weil sie Konfessionen des Dichters bargen: Alceste, Lycarsis, Lycas, Argan.

Und jene ganze Legion, die Wolff als „Ausnahme" bezeichnet: Die Schmarotzer Tartufe und Trissotin, die Raffer Harpagon und Harpin, die Quacksalber Tomès, Des Fonandrès, Filerin, Bahys, Macroton, Diafoirus, Purgon und Fleurant.

„Nichtssagend" nennt Wolff die Namen Argan und Orgon; wir lernten sie kennen: sie sind nicht, wie die Gassenjungen Scapin und Sbrigani, die ihren berüchtigten Namen möglichst laut in die Luft schreien und seinem üblen Ruf entsprechend handeln, sie sind vorsichtig und gut erzogen, denn sie stammen aus guter Familie und antworten erst, wenn sie gefragt werden!

Mit Behutsamkeit und Vorsicht die Wahrheit sagen, erziehen, ohne zu vernichten, aufrichtig sein, ohne zu verletzen ist eine schwere Aufgabe des Dichters, des Schauspielers und des Menschen. Ein Stück von dem Ringen Molières um diese Kunst offenbart sich uns als Erfolg oder als Rückschlag auch in den Namen seiner handelnden Personen.

Schauspieler ist Molière gewesen, ehe er an eine dichterische Berufung auch nur im geringsten gedacht hat. Schauspieler ist er geblieben bis zum letzten Atemzuge, nicht nur äußerlich, auch im Herzen. Zwischen den bemalten Kulissen hat er seine praktischen Erfahrungen gesammelt, den schwankenden Brettern hat er seine Schöpfungen anvertraut, vor der jauchzenden Menge hat er seine darstellerische Begabung glänzen lassen. Nur die dreifache Funktion Molières als Bühnendichter, Bühnenkünstler, und Bühnenleiter hat Werke von solcher Vielseitigkeit hervorzubringen vermocht. Molière kennt eben, weil er gleichsam zum Bau gehört, jeden Effekt, der auf die Masse wirkt, jede Gebärde, die den Zuschauer verblüfft, jeden Kniff, den das Parterre bestaunt, jedes Wort, das beim Publikum einschlägt — und: Molière kennt auch die Namen, die, mögen sie alt oder neu sein, stets Stürme der Heiterkeit entfesseln. Darum tauchen die überlieferten französischen Possennamen bei Molière immer wieder auf; denn nichts ist vorteilhafter für den darstellenden Künstler, als die Menge an Dinge zu erinnern, die ihr mit der Zeit lieb und vertraut geworden sind. Deswegen wählt er häufig volkstümliche Namen; denn das Volk ist dankbar, wenn Namen zu ihm dringen, die in seinem Leben eine Rolle spielen und die es als sein Eigentum zu betrachten sich gewöhnt hat. Deshalb halten sich die Namen der italienischen Typen in Molières Werken so lange; denn ihre nie ausbleibende Wirkung ist durch tausende von Vorstellungen erprobt. Aus diesem Grunde erscheint die nichtendenwollende Reihe von komischen Namen; denn sie versetzen jeden Theaterbesucher von vornherein in beste Laune und schaffen auf diese Weise die notwendige Vorbedingung zu

einem uneingeschränkten Erfolge von Dichtung, Inszenierung und Darstellung. Daher bleibt Molière, ehe er fest im Sattel sitzt, den üblichen Arten der Namengebung treu; denn Konzessionen an den Geschmack der Leute in sekundären Dingen bereiten dem Dichter nicht nur keine Unehre, sondern sie ebnen ihm sogar den Weg zu größeren Zielen, sie verschaffen dem Schauspieler das Bewußtsein der Geneigtheit der Untensitzenden, sie füllen dem Theaterdirektor die Kasse und geben so allen Dreien die Macht in die Hand, bei Gelegenheit auch einmal neuartige Bestrebungen selbst gegen den Willen des Publikums durchzusetzen. Darum endlich versäumt Molière keine Gelegenheit, auch durch eigene Kreationen die Zugkraft seiner Namengebung zu verdoppeln; denn überraschende Neubildungen, die den Nagel auf den Kopf treffen, finden bei der sich nach außen so konservativ gebenden und im Grunde doch so neuerungssüchtigen Masse rasch begeisterten Anklang. Als Schauspieler denkt Molière begreiflicherweise schon bei der Konzeption eines Stückes an seine Bühnenwirksamkeit; so ist es zu erklären, daß seine sprechenden Namen meist das Äußere der zu verkörpernden Rollenfiguren lächerlich machen. Das Mimische ist ihm derart in Fleisch und Blut übergegangen, daß diese Namen ein Konglomerat aus dichterischer und darstellerischer Charakterisierungskunst bilden. Sie bedeutem dem Darsteller Fingerzeige für sein Gebärdenspiel, sein Kostüm und seine Sprache. Ja, so wahrhaft sprechend sind sie, daß auch der Hörer oder Leser, ohne daß er Stück und Personen kennt, schon beim ersten Vernehmen eines solchen Namens unter herzlichem Lachen die komische Gestalt im Geiste vor sich sieht. Dichter, Schauspieler und Theaterdirektor halten sich in Molières Schaffen die Wage: Hat der Dichter mit stets wachsender Freude an der Satire ein unverkennbares, naturwahres Portrait geschaffen, dann drängt es den Schauspieler in seinem Hang zur Groteske der komischen Übertreibung die Zügel schießen zu lassen; doch der Theaterdirektor warnt, macht auf die Rücksichten, die im Interesse der eigenen Stellung zu nehmen sind, aufmerksam; der Schauspieler kommt nun zur Einsicht, mäßigt die Deutlichkeit seines Spieles, auch der Dichter gibt nach und mildert vermittels eines weniger durchsichtigen Namens die Schärfe der Persiflage. Sehr vielseitig sind die Beziehungen der Namen zu Molières praktischer Bühnenwirksamkeit, ja man kann getrost sagen: Molières Theaterlaufbahn, seine Erfolge sowohl wie die unausbleiblichen Enttäuschungen, spiegelt sich zum großen Teile in einer ganzen Anzahl Namen recht deutlich wieder:

Le Barbouillé, Gorgibus, Lucile, Valère — mit blutlosen Schemen hebt die Tätigkeit eines Theaterneulings an; Gros-René, La Grange, Du Croisy, Cathos, Madelon — die treuen Genossen ihres Führers in dem schweren Kampf um Anerkennung treten auf; Mascarille, Sganarelle — die hellen Funken eines bedeutenden grotesken Talentes sprühen empor; Don Garcie — schmerzliche Erinnerungen an nie errungene tragische Lorbeeren kommen zum Ausdruck; Brécourt, La Thorillière, Béjart, De Brie, Hervé — immer mehr Freunde finden sich in gemeinsamem Streben zusammen; Arnolphe, Agnès, Alceste, Célimène, Philinte, Eliante — dunkle Wolken trauervoller Bekenntnisse ziehen herauf; Tartufe, Don Juan — viele Jahre erbitterten Streites liegen darin; Eraste, Climène, Aglante, Cynthie, Amphitryon — strahlender Glanz königlicher Huld leuchtet über dem Dichter; Psyché, Aglaure, Cidippe — süße Klänge Lullischer Musik ertönen; Orgon, Sosie, Harpagon, Dandin, Pourceaugnac, Jourdain, Scapin, Chrysale — der größte Komiker aller Zeiten feiert Triumphe; Trissotin, Vadius — das gellende Gelächter von ganz Paris erschallt; Argan — ein leises Zittern mahnt an die Vergänglichkeit alles Irdischen, die Posse des Lebens ist zu Ende, das Amen des Schauspielers ist gesprochen:

„La farce est jouée!"

VI.

Namen Molières können, wie wir des öfteren feststellen durften, zuweilen in ihren Zusammenhängen bis auf die ältesten dramatischen Gattungen der Mysterien, Passionen und Moralitäten zurückverfolgt werden; aber solche Beziehungen waren Molière ebenso unbewußt, wie ihn die Zielsetzung ernster Darstellung oder beabsichtigter Moralisierung in diesen Stücken unberührt ließ. Molière geht nicht von den ernsten, sondern von den komischen Gattungen aus, und zwar schließt er sich an die Tradition der derben Farce an, deren einziges Motiv die Erreichung drastisch-komischer Wirkungen bildet, im Gegensatz zu den Sottien, welche die Bühne von der Kanzel der Moralitäten zur Bank, da die Spötter sitzen, umgestalteten. Diese volkstümliche Basis gewinnt Molière nicht etwa auf rein literarischem Wege — „ein französischer Dichter (auch ein angehender nicht) las zur Zeit Ludwigs XIV. keine altfranzösischen Texte" (Schneegans) —. Molière ersteht aus der Bühne, wie nicht genug betont werden kann; die Perioden seiner dich-

terischen Laufbahn heißen Dramaturg, Stückeschreiber und Dichter, wie die seiner schauspielerischen Entwicklung Schmierenkomödiant, Schauspieler und Menschendarsteller genannt werden mußten (die Bezeichnung Dramaturg meint hier natürlich nicht den modernen Begriff eines künstlerisch durchgebildeten Theaterbeirats, sondern den primitiven Anfang des literarischen Flickschusters).

Wie Molière erst in Paris zur vollen Reife eines individuellen Schauspielers gelang, so erstrebt er auch das Ziel literarischer, wahrheitsgetreuer Menschendarstellung, das den Titel Dichter verleiht, erst seit seiner Rückkehr in die Hauptstadt. Die Wanderjahre Molières sind eine Lehrzeit, ihre Bedeutung liegt nicht in einem etwaigen kühnen Ideenflug seiner damaligen Produktion, sie schaffen die Grundlage für seinen künstlerischen Aufstieg in Gestalt eines selten umfangreichen und beweglichen Arsenals von unschätzbaren Erfahrungen, also Kenntnissen.

Molière befand sich sein ganzes Leben lang in einer abhängigen Stellung, und wird doch der freieste Mann seines Jahrhunderts genannt. In Paris war er seiner Truppe als Direktor, Schauspieler und Theaterdichter verpflichtet, außerdem von seinem Landesherrn als Hofpoet und oberster Spaßmacher engagiert. Doch nicht nur in der Metropole sah er sich gezwungen, ein Gleichgewicht vom Wollen, Dürfen und Müssen auszubalancieren; von der allerersten improvisierten Zeile an hatte er sehr wesentliche Rücksichten zu nehmen; er schrieb nicht, wie der Lyriker, ins Tagebuch, nicht, wie der Reimchronist, am Schreibtisch, er schrieb auf die Bretter einer Dilettantenbühne, welche nur mit viel Nachsicht und Phantasie als jene zu erkennen waren, die die Welt bedeuten.

Schauspielerische Überlegung zwangen ihn zur Nachahmung erprobter Dinge, dichterische Bedenken kannte seine Zeit kaum in betreff des Wortes Plagiat. Gut imitiert ist besser als schlecht erfunden, dachte und sprach auch diese Zeit. Wenn Molière für seine Truppe Stücke schrieb, mußten es in Eile hingeworfene Kassenstücke sein, und diese sind in den seltensten Fällen, zumal bei einem Anfänger, mehr als mit Routine nach bewährtem Rezept geformte Pasteten. Man nehme . . . sagten die Farce wie die Commedia dell'arte: Molière nahm, wo er fand, und seine Mischung wurde bald besser als die der Lehrmeister.

Dichterische Ziele verfolgen die Provinzarbeiten Molières nicht. Lachen sollten die Leute; denn wer sich amüsiert hat, kommt wieder. So sind Molières erste Stücke weiter nichts als Lösungen der materiellen Existenzfrage.

Molière hat sein Leben lang Spaßmacher bleiben müssen; erst war es das Land, dann Hof und Stadt, die lachen wollten, nur lachen. Als er durch die klassizistische Kunstsphäre einerseits, durch die verschrobene Umwelt andererseits — beides trat erst in Paris in vollem Maße an ihn heran — zu dichterischen Absichten gedrängt wurde, war es seine Aufgabe, die Kunst zu lernen, welche die traurige Wahrheit lustig und amüsant zu sagen versteht. Am ausgelassensten und unterhaltensten aber waren Farce und Commedia dell'arte, so blieb er nicht nur aus Wesensgleichheit seines komischen Talentes, sondern auch um seiner ernsten Tendenzen willen jenen Gattungen der Provinzzeit treu. Vor allem die Farce, von der er auch zuerst und vornehmlich ausgeht, ist lebendig in fast allen Teilen seines Lebenswerkes, welcher Gattung sie offiziell auch angehören mögen, er erinnert sich ihrer und greift allen Einwänden zum Trotz immer wieder auf sie zurück.

Das Ziel der lediglichen Belustigung, das in der Provinz alleiniger Zweck war, hat Molière auch später nicht aus dem Auge gelassen; schon um dieser Tatsache willen sind die literarischen Ansätze durchaus in Betracht zu ziehen; denn der Dichter hat nie, wie so oft große Männer, seine Anfangswerke als Jugendtorheiten verworfen, sondern er ist dieser Tradition stets verbunden geblieben.

„Die Überlieferung überwinden heißt für Molière, von ihr lernen, um über sie hinauszuwachsen, sich ihre Mittel und Erfindungen anzueignen, um sie mit Auswahl, mit reiferer Kunst und zu höheren Zwecken zu verwenden". (Heiß.)

Als solche Mittel und Erfindungen interessieren uns hier die Namen der in den erhaltenen Provinzwerken Molières auftretenden Personen. Ihre außerordentlich engen Beziehungen zur Tradition wurden schon erörtert; als Träger irgendwelcher in höherem Sinne dichterischer Absichten wurden sie durch die vorangehenden Feststellungen bereits abgelehnt. So kann nur die eine Frage von Belang sein: Welche Namen bilden insofern eine Ausnahme, als sie in irgendwie dichterisch-tendenzlich eingestellten Werken der Pariser Zeit in gleicher oder abgewandelter Form wieder auftauchen?

Alle vier Stücke stehen nun tatsächlich im Zusammenhang mit späteren zielbewußten Arbeiten Molières, und zwar „Jalousie du Barbouillé" mit „George Dandin", „Médecin volant" mit „Amour médecin" und „Médecin malgré lui", „Etourdi" mit „Fourberies de Scapin", und „Dépit amoureux" mit „Tartufe" und „Bourgeois gentilhomme". Wie stark die Kontakte der

Namen für Molières eigene Rollen miteinander sind, wurde ausgeführt. Es handelt sich hier nun um Bindungen anderer Art.

Liebesleidenschaft zusammen mit den Begleiterscheinungen Eifersucht und Betrug treten mehrmals bei Molière auf. Da sind es die Namen Barbouillé und Angélique, die deutlich auf die Berührung mit dem späteren Werk hinweisen. Barbouillé und Dandin sind inhaltgleiche Namen, Angélique, die typische Ehebrecherin, behält ihren Namen ganz.

Aber das Ziel ist ein völlig anderes. Die Skizze des Barbouillé erzählt eine schwankhafte Anekdote, um die Zuhörer über den düpierten Bajazzo lachen zu machen. Im Gemälde des Dandin ist aus dem unpersönlichen Enfariné ein Individuum, George Dandin mit Namen, geworden und aus dem guten Witz ein bedeutsames Eheproblem. Valère war typisch, bei Clitandre ist es nur noch der Name; der Schwiegervater Gorgibus und die Nachbarn Villebrequin und La Vallée waren schablonenhafte Figuren, Sotenville und seine Frau, geborene Prudoterie, sind charakteristische Gestalten, ihre Namen, Molières Eigentum, atmen scharfe Satire gegen den Landadel. Dummheit und keusches Getue sind die Eltern der Ehebrecherin Angélique: Cathau wird abgelöst durch Claudine, Colin und Lubin, letzterer wieder in seinem die Dummheit typisierenden Namen als ein aus der satirischen Gattung der Sottien stammender Namenverwandter der Sotenville und Trissotin gekennzeichnet.

„Der fliegende Arzt", „Die Liebe als Arzt", „Der Arzt wider Willen". Alle drei sind Possen und behandeln eine ähnliche Fabel, die jedesmal in Sganarelles Händen ruht, alle drei führen den Arzt und etwas gegen ihn im Schilde. Ein Teil der Namen zeigt, daß das possenhafte Element das gleiche geblieben ist, Valère, Géronte, Lucinde kehren außer Sganarelle wieder, Clitandre und Léandre fehlen nicht in den Pariser Stücken als Erinnerungen an die Schule. Aber die Namenbeziehungen zwischen „Médecin volant" und „Médecin malgré lui" sind größer als die zwischen dem ersten Stück und dem „Amour Médecin", weil im ersten wie im dritten die Hauptsache die Posse ist und der Spott gegen die Ärzte Beiwerk (besonders in dem Jugendversuch), während der „Amour Médecin" in sehr hohem Grade satirischen Tendenzen huldigt. Die Namen stellen das außer Frage: Tomès, Filerin, Des Fonandrés, Bahys und Macroton sind die gehässigsten und durchsichtigsten Portraitnamen bei Molière. Einzig der Name Trissotin schlägt den Rekord.

In diesen Bezeichnungen offenbart sich ganz deutlich, wer von seinen Widersachern Molière am meisten verhaßt war:

Die Ärzte, deren er sich nachweisbar oft bediente, malträtierten seinen Körper in unsinniger Weise und halfen nicht. So wurden sie bis zum letzten Augenblick verhöhnt. Und Cotin hatte die Schauspieler „als infame, gottlose Heiden gebrandmarkt, denen man keine größeren Schimpfnamen geben könne, als ihre eigenen Namen". (Schneegans.) Molière erwiderte seinen Vorschlag prompt und zerzauste den Lästerer seiner Berufsgenossen in gleicher Weise, indem er Cotin als Tricotin und Trissotin an den Pranger stellte, so daß eine Verkennung des Urbildes schon durch die Namen genau so ausgeschlossen war, wie etwa bei Des Fonandrès, dem „Pseudonym" des Hofarztes Des Fourgerais im „Amour médecin".

Die Beziehungen des „Etourdi" zu den „Fourberies de Scapin" liegen nicht in einer Steigerung vom Skizzenhaften und Typischen zum Charakteristischen und Satirischen, wie in den bisherigen Fällen. Ihre Ähnlichkeit besteht in der ihnen gemeinsamen dichterischen Ziellosigkeit. Der „Unbesonnene" war als Zugstück einer italienisierenden Wandertruppe gedacht, die „Schelmenstreiche" sollten durch Übertrumpfung ihrer eigenen Kniffe die Italiener ausstechen. Künstlerische Rivalität auf dem unedlen Gebiet der finanziellen Konkurrenz ist ihr Entstehungsmoment. Ihre Namen sind in den Einzelformen — außer Léandre — einander nicht gleich; aber die Namenverzeichnisse beider Stücke enthalten als einzige ausschließlich italienische Bezeichnungen. Etourdi und Scapin sind noch mehr als Sganarelle Glorifizierungen italienischer Schauspielkunst, in denen dichterisches Zielbewußtsein nicht zu entdecken ist.

Es ist der eigentliche „Dépit amoureux", der diese Anfangskomödie mit „Tartüffe" und „Bürgeredelmann" in Zusammenhang bringt. Außer dieser Szene haben die Werke natürlich keine Vergleichspunkte. Eraste-Lucile im „Liebesstreit" entsprechen Valère-Marianne im „Tartüffe" und Cléante-Lucile im „Bürgeredelmann". Gros-René und Marinette haben nur eine Parallele in der Ballettposse, Covielle und Nicole. Die Männer tragen sämtlich Theaternamen; Liebhaber und Diener sind bei Molière die Figuren, welche in den Namen das Typische am längsten bewahren, obwohl ihre Charakteristik durchaus entwickelt wird. Der Name Lucile erscheint sogar wiederholt, wie die Szene selbst. Daß Molière es für angebracht hielt, den Auftritt in einer klassischen Komödie und einem Stück anderer eigener Gattung wiedererstehen zu lassen, beweist, daß ihm seine Selbständigkeit im Vergleich zu den übrigen Teilen des Etourdi ebenso deutlich und wohlgelungen erschien, wie auch uns heute. Allerdings ist die Abgeschlossenheit des kleinen

Kunstwerks zugleich ein Fehler, welcher dem klassischen Aufbau des Tartüffe Abbruch tut und im Bürgeredelmann, „so reizend er ist, eine äußere Zutat bleibt und sich nicht aus dem Wesen des Stückes entwickelt". (Wolff.)

Ist das Zurückgreifen auf Namen und Szenen der Provinzwerke auch nicht immer für die höchsten dichterischen Ziele fördernd, Molière wird oft gezwungen, eben um der Erreichung dieser Ziele willen, zu bestimmten Momenten an anderer Stelle Konzessionen zu machen. Dann gedenkt er seiner Frühwerke und wählt aus ihnen das aus, was ihm als wirkungsvoll in Erinnerung blieb. Und der Erfolg gibt ihm recht, der „Médecin malgré lui" ist, trotz aller Verwachsenheit mit den Anfängen, eine der genialsten Possen Molières, und der „Dépit amoureux" ein Kabinettstück liebenswürdigen Humors. In der vollendeten Form des reifen Molière verdient auch die erreichte Absicht der ausschließlichen Belustigung den Namen dichterischer Intention.

Molières Préface zu den „Précieuses ridicules", seine Äußerungen zum „Tartufe", die „Critique de l'école des Femmes" und das „Impromptu de Versailles" enthalten die interessantesten Aufschlüsse über die dichterischen Absichten, welche unseren Dichter nach seiner Rückkehr in die Hauptstadt beschäftigen. Doch ist nicht allen darin ausgesprochenen Sätzen mit derselben Vorbehaltlosigkeit zu begegnen. Er übertreibt manchmal und andererseits leugnet er erwiesene Dinge, wie etwa in der Portraitfrage. In der Kritik der Frauenschule spricht er sich aus über seine Stellungnahme zu der zeitgenössischen, klassizistischen Theorie: „Ihr seid kuriose Leute mit Euren Regeln, mit denen Ihr den Unwissenden imponiert, wer Euch hört, der sollte glauben, diese Regeln wären das unergründlichste Mysterium, und doch sind es nur einige leichte Betrachtungen über das, was unserem Vergnügen an solchen Kunstwerken Eintrag tun kann, und derselbe gesunde Verstand, der vor Zeiten diese Betrachtungen aufgestellt hat, kann sie mit Leichtigkeit alle Tage machen, ohne sich um Aristoteles oder Horaz zu kümmern. Ich möchte doch wissen, ob die Regel aller Regeln nicht die ist, daß man gefalle, und ob ein Lustspiel, daß dieses Ziel erreicht, nicht den richtigen Weg eingeschlagen hat. Glaubt Ihr denn, ein ganzes Publikum täusche sich über solche Dinge, und es sei nicht jeder Richter über das Vergnügen, das er findet. — Wenn die regelrechten Stücke nicht gefallen, und die, die uns gefallen, nicht regelrecht sind, so würde daraus folgen, daß die Regeln nichts taugen. Kümmern wir uns also nicht um Schikane, denen der Geschmack des

Publikums sich fügen soll, und fragen wir nur nach dem Eindruck, den ein Schauspiel auf uns macht". (Zitiert nach Wolff.)

Diese völlige Nichtachtung des Reglements der Klassizisten, die hier ihre Formulierung erhält, entspricht ebenfalls nicht ganz der tatsächlichen Einstellung des Dichters. Allerdings sind seine Possen, wie die daraus entwickelten freien komischen Dramen, durchaus über einen formalistischen Zwang erhaben, und ihre Zahl ist überwiegend, aber Molière wandelt noch einen anderen Weg, auch er zollt den literarischen Anschauungen der Zeitgenossen seinen Tribut in den hautes comédies.

Der erwachende Dichter tastet in den verschiedensten Richtungen nach einem erstrebenswerten Ziel. Sogar der Weg zum tragischen Drama wird versucht, aber er ist ihm verschlossen, jede Probe wird eine neue Niederlage. So muß sich der ehrgeizige Dichter auf das Gebiet des Komischen beschränken. Und weil er unter der geringschätzigen Nichtachtung von seiten der literarischen Kreise leidet, schließt er sich eine Zeitlang der Kunstlehre des Klassizismus an.

„Entwicklung als Fortschritt konnte in ihren Augen nur eines bedeuten, nämlich den Anstieg zur haute comédie, der Entsprechung der haute tragédie". (Heiß.)

Die drei Einheiten von Zeit, Ort und Handlung werden hier gewahrt, oft zum Nachteil des höchsten Zieles Molières, der Natürlichkeit. Und dieser Drang nach Vereinfachung spricht sich auch insofern in den Namen aus, als ihre Zahl in den hohen Lustspielen sehr gering ist. Molière steht zwischen zwei Welten, Boileau verkörpert die eine, Shakespeare die andere. Die Namen der haute comédie atmen das Regelhafte; Ariste, Clitandre, Damis, Elmire, Eliante, Cléante, Philinte, Oronte, Alceste sind Namen, die in den Werken klassizistischer Einstellung — auch in der Tragödie — sehr häufig erscheinen.

Die Natürlichkeit, hieß es, ist das höchste Ziel Molières. Er erstrebt es mit immer wachsender Intensität und stets größer werdendem Erfolg in den Werken, die ihn frei zeigen von irgendwelchen Beschränkungen formelhafter Art. Allerdings bleiben die Namen hinter der Zielsetzung anfangs noch zurück. Für das Gebiet der hohen Komödie ist Molière, wie wir feststellen konnten, den Namen der damaligen vornehmen literarischen Richtungen in Paris verpflichtet, auch denen der Preziösen und der Tragödien. Von den Namen der Posse andererseits sagt sich, wie ebenfalls schon erörtert wurde, der Dichter niemals ganz los.

Wie die vorher oft gebrauchten Namen Ariste und Clitandre noch in dem letzten Werk klassizistischer Prägung, den „Fem-

mes savantes", die Schule der modischen Pariser Literatur und ihre Bestrebungen verraten, so verschwinden auch die einst von ihm entlehnten Namen der Commedia dell'arte nie ganz aus Molières Dichtkreis bis zu den Géronte, Pandolphe und Léandre der „Fourberies de Scapin", die genau dasselbe anspruchslose Ziel der Nurkomik verfolgen, wie die Géronte, Pandolphe und Léandre aus den Schwänken der Jugendzeit, dem „Medecin volant" und dem „Etourdi".

Die ungebundene Laune der Posse in der Provinz und die Forderung sinnvoller Komik des Klassizismus in Paris schaffen zusammen das freie komische Drama Molières.

In dieser Gattung gelangen des Dichters Intentionen auch namentlich am unverhohlensten zum Ausdruck, natürlich mit fortschreitender Vollkommenheit.

Schon die Benennungen der „Précieuses ridicules" prophezeien eine glänzende Entwicklung tendenzstärkender Namengebung. La Grange, Du Croisy, Madelon, Cathau, Marotte, Gorgibus, Mascarille und Jodelet sind zwar nur Schauspielernamen und scheinen auf den ersten Blick in ihrer Traditionsbefangenheit völlig nichtssagend. Aber abgesehen von dem verblüffenden Doppelsinn der Cathau und Madelon sind es die Beinamen, die Molières erste charakterisierende und satirische, damit dichterische Absichten offenbaren. Aminte und Polyxène oder Clymène und Philimène als gewählte Pseudonyme der beiden recht prosaisch benannten Landpomeranzen sind in ihrem komisch-satirischen Effekt ebenso sinnvoll und zielbewußt, wie die exotische Romanbezeichnung des Dieners Almanzor. Der Name Gorgibus trägt den Kampf gegen das Preziösentum auch in die folgende Posse „Sganarelle" noch hinein. Der „biedere Spießbürger wirft seiner Tochter Célie, wie sein Namensvetter der Cathau und Madelon vor, daß sie sich durch die Lektüre von Moderomanen wie der Clélie den Kopf verdrehen lasse". (Schneegans.) (Célie-Clélie!)

Die „Kritik der Frauenschule" beschäftigt sich mit der zeitgenössischen Dichtung, das „Stegreifstück von Versailles" mit dem zeitgenössischen Theater, die Namen tragen dem Rechnung: Uranie, Dorante und Lysidas in der Critique sind Namen der literarischen Mode, im Impromptu treten nur Schauspieler unter eigenem Namen auf, die Wiederholung der Rollennamen Clymène und Elise der Damen Duparc und Molière, stellen den tendenzlichen Zusammenhang mit der „Kritik" im Kampf um die „Frauenschule" rein namentlich bereits fest. (Übrigens erwidern auch die Gegner des Dichters seine Namensatire: sie bilden von Molière das Anagramm Elomire, und Boursault, der

sich als Lysidas verspottet glaubt, antwortet als Lysidor in dem „Portrait du peintre".)

„Don Juan" ist zu sehr historisch verpflichtet, als daß die hier besonders vorwaltende Ungebundenheit in der Verfolgung dichterischer Ziele auch onomastisch unterstrichen werden könnte. Nur die volkstümlichen Benennungen Charlotte, Mathurine, La Violette, La Ramée und Dimanche charakterisieren ihre Träger; und auch der Gegenspieler des Kavaliers in der gefährlichsten Szene des Dramas, der Bettler Francisque trägt wohl nicht ganz zufällig den gleichen Namen wie der Heilige der Armut.

Die vollendete Charakterisierungskunst in den Namen des „Dandin" wurde schon gewürdigt.

La Flèche, Brindavoine und La Merluche im „Avare" geben ihnen in treffendem Bedeutungsreichtum nichts nach, und Harpagon selbst ist die einzige Bezeichnung, die Molière bei den Vorstudien zum Geizigen dem Plautus entlehnt, weil kein französischer Name seinen Intentionen wirksamer zu entsprechen vermochte. Er hat ihn aus einem andern Werk des Plautus, nicht aus dem „Aulularia", deren Euclio ihm namentlich für eine scharfe Satire nicht genügen konnte.

„Beim schnellen Arbeiten fielen ihm eine Menge von Reminiscenzen aus seiner Lektüre oder seiner Bühnenpraxis ein, die sich unter seiner Hand zu eigenartigen Gebilden umformten, welche bald in das Gefüge des Ganzen paßten, wie wenn sie stets dafür bestimmt gewesen wären". (Schneegans.)

Die Darstellung des Natürlichen ist dichterisch — wie schauspielerisch — Molières Gesamtziel, aus dem sich seine sonstigen künstlerischen Bestrebungen herleiten: Lebendige Komik fordert feine Psychologie und aufrichtige Realistik; sie führt zur Satire und durch Widerspruch zur Polemik. Diese fünf Faktoren bilden die dichterischen Ziele, die im sprunghaften Wechsel, in einer ganzen Skala von verschiedenen Erscheinungsformen und in den mannigfaltigsten Konstellationen von Molière verfolgt werden.

„Médecin volant", „Don Juan", „Médecin malgré lui", „Amour médecin", „Monsieur de Pourceaugnac" und „Malade imaginaire" sind Possen, Ballettkomödien oder freie komische Dramen Molières, in denen die Satire gegen die Mediziner eine Rolle spielt. In der Art der Namengebung können wir die Entwicklung der Ziele Molières hier ganz besonders deutlich verfolgen:

„Médecin volant" und „Médecin malgé lui", „Don Juan" und „Monsieur de Pourceaugnac" enthalten nur gelegentliche Seiten-

hiebe auf die Ärzte. Die Hauptsache ist im „Médecin volant" und „Médecin malgré lui" die Komik, im „Don Juan" und „Monsieur de Pourceaugnac" eine Satire anderer Art, gegen die Verderbtheit des Adels und auch die Trottelhaftigkeit der Landbewohner. Dementsprechend ist in den ersten drei Stücken nur Sganarelle Träger der Satire und wirkliche Ärzte erscheinen nicht, im „Monsieur de Pourceaugnac" treten sie zwar auf, aber nur als namenlose Ballettfiguren. „Amour Médecin" jedoch und die Krönung „Malade imaginaire" haben die Satire zum Hauptziel, die Komik entwickelt sich sekundär aus ihr. Darum treibt Molière nun die Peiniger selbst unmittelbar aus dem Leben auf die Bühne in vielerlei Gestalt mit vielerlei Namen:

Tomès, Des Fonandrès, Macroton, Bahys, Filerin im „Amour médecin", Diafoirus, Purgon und Fleurant im „Malade imaginaire" werden bei ihrer Tätigkeit bis in das Allerheiligste der Doktorpromotion hinein beobachtet und, damit kein Mißverständnis möglich ist, damit auch das Publikum jeden Hieb pfeifen hört, wird selbst der letzte Effekt ins Treffen geführt: die Namen fassen das Charakteristische in der Methode jedes einzelnen Kurpfuschers, sei er Quacksalber oder Pillendreher, zusammen.

Aus anfänglichen ironischen Scherzen und kleinen Sticheleien ist eine erbitterte Polemik geworden, ein Kampf, der unscheinbar in der Provinz als althergebrachter Spott begann und auf dem Totenbette Molières gleichsam als furchtbare Anklage endet.

Die Preziösen und die Dichterlinge verfolgte Molière mit ähnlicher Intensität auch in der Namensatire. Cathau und Madelon als Aminte und Polyxène mit ihrem Diener Almanzor und Mascarilles Poem in den „Précieuses ridicules", Célie im „Sganarelle", Climène und Lysidas in der „Critique", wieder Clymène in den „Fâcheux" und Oronte im „Misanthrope" sind Skizzen im Vergleich zu der endgültigen Abrechnung in den „Femmes savantes", die in Philaminte, Armande, Bélise und Trissotin diese Reihe wirkungsvoll abschließen, während Vadius den aus dem Pedante der Italiener über den Caritidès der „Fâcheux" zum Individuum entwickelten Gelehrtenstand personifiziert.

In Lysidas und Oronte hatte man bereits Portraits zu sehen geglaubt, Boursault oder De Visé sollten mit Lysidas, La Feuillade mit Oronte gemeint sein. Aber es lag damals noch nicht in den Zwecken des Dichters, rivalisierende Dichterlinge persönlich und offen zu blamieren, er persiflierte nur diese Gruppe von Menschen, weil sie eine komische Wirkung mehr versprachen und weil er sie als Gegenspieler der vernünftigen

Personen (Ariste, Uranie, Philinte, Béralde, Clitandre etwa) brauchte.

Trissotin aber ist eine Heimzahlung für persönliche Beleidigung mit gleicher Münze. Noch boshafter als Cotin, der Boileaus Namen Despréaux in Vipereaux umformte, machte Molière aus ihm einen Tricotin und Trissotin.

Vadius ist zwar auch eine persönliche Namenpersiflage, insofern, als es aus dem Vornamen Ménages, Ägidius entstand; aber das übel Verletzende ist hier doch ausgeschaltet. Trissotin bleibt gehässige Karikatur, Vadius ist ein Beispiel für die Entwicklung der Charakteristik Molières, der den Pedante übernimmt, ihn aus seiner Starrheit löst, ihm individuelle Züge und einen sprechenden Namen, Caritidès, verleiht, um ihn endlich in der Gestalt des Vadius als verkehrte Gelehrsamkeit zu typisieren.

Die Unnatur ist es, die Molière bekämpft, auf welchem Gebiet und in welchen Erscheinungsformen sie sich immer zeigen mag.

Männer und Frauen aller Stände, Ärzte, Juristen, Gelehrte, Marquis, Landadel, Bürger, Bauern, Finanziers, Lehrer, Kauf-Dichterlinge, Astrologen, Preziösen, Schauspieler, Philosophen, leute, Diener, Gauner und Intriganten erscheinen unter sprechenden Namen, sprechend als komischer Effekt oder als satirischer Extrakt.

Leidenschaft, Untreue, Eifersucht, Verstiegenheit in allen Schattierungen, Heuchelei, Aufdringlichkeit, Prüderie, Dummheit, Frechheit, Gottlosigkeit, Geiz, Menschenhaß, Habgier, falsche Einbildung werden personifiziert, aber trotz ihrer typischen Bedeutsamkeit bleiben die Gestalten lebenswahre Individuen: sie sind lebende Typen mit lebendigen Namen, nicht mehr jene Abstraktionen, die Ergaste, Arbeiter, oder Géronte, Greis, hießen. Alceste könnte Misanthropie, Célimène Coquetterie, Philinte Optimisme, Arsinoé Prudoterie (wie die Schwiegermutter Dandins tatsächlich!) genannt werden. Aber das oberste Ziel Molières ist Naturwahrheit, das Typische ist erst deren Folge.

Diese Naturwahrheit, und darin liegt der enge Kontakt zwischen der praktischen Bühnenwirksamkeit und den dichterischen Zielen Molières, entspringt dem Wunsche des Schauspielers zuerst. Molière ist als selten naturalistischer Darsteller bekannt, ehe er seine ersten lebendigen Werke schreibt. Don Garcie war ja deshalb ein Mißerfolg, weil Molière pathetischen Stil natürlich sprach und spielte. Wenn man es ganz streng formulieren will, so kann man sagen:

Der Contemplateur, der Einzelzüge im Barbierladen auf kleine Kärtchen notiert, der die Mienen seiner Mitmenschen studiert und ihnen ihre Namen nimmt und wandelt, der aus jedem Fehler seiner Solomitglieder einen künstlerischen Effekt macht, so daß das Leben selbst Theater spielt, das ist das schauspielerische Element in Molière.

Der Problematiker, der jedes Einzelwesen zur Norm macht für unendlich viele ähnliche Menschen in der Welt, der hinter den lasterhaften Menschen die Laster selbst, in der Komik die tragischen Ursachen erkennt, der ewig geltende Typen schafft, das ist das dichterische Element in Molière.

England und Frankreich sind in den genialen Komödianten-Dichtern Shakespeare und Molière reicher beschenkt als wir Deutsche. Goethe verlieh diesen Gedanken Ausdruck, als er zu Eckermann über Bühne und Bühnenwirksamkeit sagte:

„Wenn wir unsere modernen Zwecke lernen wollen, uns auf dem Theater zu benehmen, so wäre Molière der Mann, an den wir uns zu wenden hätten".

Zwei Epochen sind, wie in Molières Leben, so auch in seinen dichterischen Intentionen zu unterscheiden: Die Lehr- und Wanderzeit der Provinz und die Meisterjahre in Paris. Die Versuche der ersten Periode tragen gar keinen programmatischen Charakter; sie verfolgen ausschließlich den Zweck harmloser Belustigung, sind recht unpersönlich und bewegen sich ganz in den Bahnen des damaligen grobkomischen Bühnenrepertoires. Was darin an Neuem ist, geht noch nicht aus zielsuchendem Streben hervor, sondern entspringt unbewußt dem sich bereits ankündigenden Genius. Demgemäß verhält sich die Namengebung zu dieser Zeit. Sie ist überwiegend traditionell und handwerksmäßig; nur in den Benennungen der von Molière selbst gespielten Rollen macht sich bisweilen schon jenes Forschen nach Seltenem und Neuartigem geltend, was dann später in seinen zahlreichen eigenen Namenbildungen zum siegreichen Durchbruch gelangt ist. Das Leben und Treiben der Hauptstadt weist da den Dichter auf seine eigentliche Aufgabe hin. Erst als ausgereifter Mann wird sich so Molière über seine anzustrebenden Ziele klar und beginnt nun mit Hilfe des bisher Gelernten ihnen wirksamsten Ausdruck zu verleihen. Gleich in den „Prècieuses ridicules", mit denen Molière die lange Reihe seiner Zeitbilder eröffnet, muß man den äußerst geschickten Namengebrauch zur Verschleierung und gleichzeitigen Enthüllung seiner dichterischen Absichten bewundern: Noch heute ist man sich nicht einig, ob Molière die Namen Cathos und Madelon von den Schauspielerinnen seiner Truppe De Brie und

Béjart oder von den beiden berühmten préziösen Damen Madelaine de Scudery und Catherine de Vivonne entlehnt hat, so viele mögliche Auffassungen seiner Namengebung hat Molière offengelassen. Auf die Wahl der Namen gekommen ist der Dichter gewiß durch die verbreitete Gepflogenheit seiner Zeit, Rollen häufig die Namen der Darsteller zu geben; für die Kurzformen Käthchen und Lenchen entscheidet er sich des beabsichtigt kleinbürgerlichen Milieus wegen; die Identität der Schauspielernamen mit denen der wirklichen Préziösen ist ein glücklicher Zufall, der seinen satirischen Zwecken großartig zustattenkommt, ohne ihn selbst in Gefahr zu bringen. Nachdem Molière nun einmal als angestammten Beruf des Lustspiels Satire und Sittenschilderung erkannt und die Verschrobenheit der literarischen Schöngeister mit beispiellosem Erfolge gegeißelt hat, geht er zu weiteren Stürmen gegen alle die anderen gefährlicheren Feinde der Natur vor. Mit seiner sich fest und fester gründenden Stellung bei Hofe wächst sein Mut, die Charaktere entsprechen immer genauer dem wahren Leben, die überlieferte Typenhaftigkeit wird durch Individualitäten ersetzt, die Portraitzeichnung läßt die Wirklichkeit mit der Dichtung stets mehr verschmelzen, die Stoßkraft des Vorgehens verdoppelt sich, die Beschaffenheit der Ziele tritt immer offener zu Tage und auch das Letzte, was zunächst noch eine lose Verbindung mit der Tradition aufrecht erhalten hatte, die Namengebung, deren Aufgabe es bisher gewesen war, persönliche Gehässigkeiten zu cachieren und zu eingehenden Erklärungen die Spitze abzubrechen, erwidert jetzt die Herausforderungen der Gegnerschaft mit gleicher Münze: Die Pseudonyme der verspotteten Hofärzte Ludwig XIV., welche wirklich an Deutlichkeit nichts zu wünschen übrig lassen, wie auch die beiden vernichtenden Bühnennamen des unglücklichen Cotin sind Höhepunkte rücksichtslosester Namensatire bei Molière.

Zeigte sich hier der Name als äußerst prägnante Form persönlich-gehässiger Angriffe, so ist seine primäre Bedeutung als Ausdruck für Molières Zielbewußtsein damit keineswegs erfaßt. Der bleibende Wert Molièrescher Kunst besteht durchaus nicht in der zeitbefangenen persönlichen Satire, sondern vielmehr darin, daß der Dichter es — in vollem Verstehen des tieferen Wesens der Komödie — erreicht hat, trotz der individuellen Behandlung seiner Rollen Gestalten auf die Bühne zu bringen, von denen jede über die vier Pfähle des Theaterraumes hinaus für eine ganze Kategorie Menschen in der Welt Norm sein könnte. Die Wahrung des damit verbundenen, über Zeit und Nation erhabenen Gedankens an das dauernd Wahre ist Molières

innerlichstes Ziel gewesen, dessen Erreichung wiederum durch die Namen bestätigt wird. Die Beschränkung auf das Spezielle liegt in den individualistisch gesehenen, aus Einzelzügen gebildeten Charakteren Molières, die Ausdehnung und Bezugnahme auf das Generelle erfolgt in den Namen. Sie erweitern das Individuum zum Typus, sie erfüllen bestimmte Personen mit Allgemeingültigkeit, sie verweisen von der Sonderkreatur auf die ganze dazugehörige Gattung.

Die einseitige, zeitgeistatmende dramatische Figur der Handlung stirbt ab, die allseitige, konzentrierte Wesenheit des zur Dichtung gewordenen Menschentums lebt als typische Vorstellung von den zeitlosen Kräften des immergleichen Lebens — in der gedanklichen Einheit des Namens gefaßt, — ewig weiter fort.

„Die Marionetten werden, wenn der Vorhang gefallen ist, in den Kasten gelegt; die poetische Gestalt tritt, mit eigenem Leben begabt, aus dem Werke heraus und bereichert unsere Erfahrung. Tartüffe, Menschenfeind und Geiziger stehen leibhaftig vor unseren Augen, wenn wir längst vergessen haben, was sie in den Stücken selbst tun oder sprechen". (Fulda.)

C.

Gewiß ist die Betrachtung der Namengebung bei Molière im Vergleich zu anderen, größeren Momenten von Form und Inhalt seiner Dichtungen etwas Sekundäres. Aber:

Namen sind deswegen nicht sinnlos, nicht mangelhaft, nicht nebensächlich. Name bedeutet im Gegenteil Gehalt, Witz, Effekt, Komik, Extrakt, Konzentration. Namen untersuchen heißt: Entdeckungen machen; Namen gruppieren heißt: Klarheit gewinnen; Namen in Beziehungen bringen heißt: Werte schaffen. Es ist eine bekannte Tatsache, daß unter den Dichtern besonders der komische Autor und unter den komischen Autoren wiederum besonders Molière der Namengebung seiner Werke großen Wert beimißt. Um so seltener mutet es an, daß · · entgegen der Wesentlichkeit dieses Faktors zur vielleicht möglichen Erklärung mancher „Points obscurs" in Molières Leben und Wirken · · die Molèreforschung dieses Gebiet dennoch recht stiefmütterlich behandelt hat. Sehr mit Unrecht; denn die Feststellung und Erklärung der Namen bildet einen wichtigen Bestandteil der gesamten Molèrephilologie.

Und wenn zu Anbeginn das Wort Schillers von König und Kärrner zu lesen war, als Ausdruck der Bescheidenheit des Alltagsmenschen, der einen Blick in das geheimnisvolle Weben

des Genius tun darf, so soll als Abschluß Schillers Distichon nicht fehlen, indem er auch die verehrungsvollen Freunde und Deuter genialer Schöpfungen zu ihrer segensreichen Tätigkeit ermutigt:

„Immer strebe zum Ganzen! und kannst du selber kein Ganzes Werden, als dienendes Glied schließ' an ein Ganzes dich an!"

Tabellen.

Tabelle 1.
(Gesamtzahl: 345.)

Acante
Acaste
Adraste
Aegiale
Aegipan
Agénor
Aglante
Aglaure
Agnès
Alain
Albert
Alburci
Alburcy
Alcandre
Alcantor
Alceste
Alcidas
Alcidor
Alcippe
Alcmène
Almanzor
Alonse
Alphonse
Alvar
Aminte
Amour
Amphitryon
Anaxarque
Andrée
Andrès
Angélique
Anselme
Apollon
Arbate
Argan
Argante
Argatiphontidas
Ariste
Aristione
Aristomène
Arlequin
Armande
Arnolphe
Arsinoé
Ascagne
Aurore
Avalos
Bacchus
Bahis
Bahys
Ballet
Barbouillé
Le Barbouillé
Basque
Beauté
Béjart
Béline
Bélise
Béralde
Bobinet
Bonnefoy
Brécourt
Brindavoine
Caliste
Caritidès
Carle
Carlos
Cathau
Cathos
Célie
Célimène
Chagrin
Champagne
Charlotte
Chorèbe
Chrisalde
Chrysalde
Chrysale
Cidippe
Claude
Claudine
Cléante
Cléanthis
Cléomène
Cléon
Cléonice
Cléonte
Climène
Clitande
Clitandre
Clitidas
Clymène
Colin
Comédie
Coridon
Corinne
Covielle
Criquet
Croisy
Cyclope
Cynthie
Damis
Dandin
Dandinière
Daphné
De Brie
Désamphitryonner
Des Fonandrès
Dessosier
Diafoirus
Dimanche
Dorante
Dorimène
Dorine
Dorothée
Dryade
Du Bois
Duparc
Egipan
Eliante
Elise
Elmire
Elvire
Enrique
Eole
Eraste
Ergaste
Eriphile
Eroxène
Escarbagnas
Euryale
Faune
Filène
Filerin
Filinte

Fleurant
Flipote
Flore
Francisque
Frosine
Galopin
Garcie
George
Georges
Georgette
Géronimo
Géronte
Gille
Gilles
Giourdina
Gironte
Gorgibus
Gros-René
Guillaume
Gusman
Hali
Harpagon
Harpin
Henriette
Hervé
Hippolyte
Horace
Hyacinte
Ignès
Iordina
Iphicrate
Iris
Isabelle
Isidore
Jacquelaine
Jacqueline
Jacques
Jalousie
Jeanet
Jeannot
Jeu
Jodelet
Josse
Jourdain
Juan
Julie
Julien
Jupiter
La Flèche
La Grange
La Merluche
La Montagne
La Ramée
La Rapière
La Rivière
La Thorillière
La Vallée
La Violette
Léandre
Lélie
Léonard
Léonor
L'Epine
Lépine
L'Espine
Liandre
Lisandre
Lisette
Lope
Louis
Louison
Loyal
Lubin
Lucas
Lucette
Lucile
Lucinde
Lucrèce
Lycante
Lycarsis
Lycas
Lycaste
Lyciscas
Lysandre
Lysidas
Macroton
Madelaine
Madelon
Magdelon
Maquerille
Marianne
Marinette
Marotte
Marphurius
Mars
Martine
Mascarille
Mascarillus
Matassin
Mathurine
Mélicerte
Ménade
Ménandre
Mercure
Métaphraste
Molière
Mome
Mopse
Moron
Musique
Myrtil
Naiade
Narcisse
Naucratès
Neptune
Néréide
Nérine
Nicandre
Nicole
Nuit
Octave
Orante
Orgon
Ormin
Oronte
Orphise
Palaemon
Pan
Pancrace
Pandolfe
Pandolphe
Pantalon
Panulphe
Panulphier
Pèdre
Pernelle
Perrin
Phaène
Philaminte
Philène
Philimène
Philinte
Philis
Piarrot
Pierrot
Plaisir
Polichinelle
Polidas
Polydore
Polyxène
Posiclès
Pourceaugnac
Pourcegnac
Prudoterie
Psyché
Purgon
Ris
Robert
Ruberti
Sabine
Satyre
Sbrigani
Scapin
Scaramouche
Sganarelle
Sicilien
Silène
Silvestre

Simon
Sosie
Sostrate
Sotenville
Souche
Soupcon
Source
Sylvain
Sylve
Tartufe
Tartufier
Tenorio
Théocle
Thibaut
Thomas
Tibaudier
Timocles
Tircis
Tirsis
Toinette
Tomès
Tricotin
Trissotin
Triton
Trivelin
Trufaldin
Tyrcis
Tyrène
Uranie
Vadius
Valère
Va-te-faire-pendre
Vénus
Vertumne
Villebrequin
Vulcain
Zaide
Zanobio
Zéphyre
Zerbinette
Zerbino
Zousse

Tabelle 2.
(Hauptformen: 311.)

Acante
Acaste
Adraste
Aegiale
Agénor
Aglante
Aglaure
Agnès
Alain
Albert
Alburci
Alcandre
Alcantor
Alceste
Alcidas
Alcidor
Alcippe
Alcmène
Almanzor
Alonse
Alphonse
Alvar
Aminte
Amour
Amphitryon
Anaxarque
Andrée
Andrès
Angélique
Anselme
Apollon
Arbate
Argan
Argante
Argatiphontidas
Ariste
Aristione
Aristomène
Arlequin
Armande
Arnolphe
Arsinoé
Ascagne
Aurore
Avalos
Bacchus
Bahys
Ballet
Le Barbouillé
Basque
Beauté
Béjart
Béline
Bélise
Béralde
Bobinet
Bonnefoy
Brécourt
Brindavoine
Caliste
Caritidès
Carle
Carlos
Cathau
Célie
Célimène
Chagrin
Champagne
Charlotte
Chorèbe
Chrysalde
Chrysale
Cidippe
Claude
Claudine
Cléante
Cléanthis
Cléomène
Cléon
Cléonice
Cléonte
Clitandre
Clitidas
Clymène
Colin
Comédie
Coridon
Corinne
Covielle
Criquet
Croisy
Cyclope
Cynthie
Damis
Dandin
Dandinière
Daphné
De Brie
Des Fonandrès
Diafoirus
Dimanche
Dorante
Dorimène
Dorine
Dorothée
Dryade
Du Bois
Duparc
Egipan
Eliante
Elise
Elmire
Elvire
Enrique
Eole
Eraste
Ergaste
Eriphile
Eroxène
Escarbagnas
Euryale
Faune

Filerin
Fleurant
Flipote
Flore
Francisque
Frosine
Galopin
Garcie
George
Georgette
Géronimo
Géronte
Gille
Gorgibus
Gros-René
Guillaume
Gusman
Hali
Harpagon
Harpin
Henriette
Hervé
Hippolyte
Horace
Hyacinte
Ignès
Iphicrate
Iris
Isabelle
Isidore
Jacqueline
Jaques
Jalousie
Jeanet
Jeannot
Jeu
Jodelet
Josse
Jourdain
Juan
Julie
Julien
Jupiter
La Flèche
La Grange
La Merluche
La Montagne
La Ramée
La Rapière
La Rivière
La Thorillière
La Vallée
La Violette
Léandre
Lélie
Léonard
Léonor
L'Epine
Lisette
Lope
Louis
Louison
Loyal
Lubin
Lucas
Lucette
Lucile
Lucinde
Lucrèce
Lycante
Lycarsis
Lycas
Lycaste
Lyciscas
Lysandre
Lysidas
Macroton
Madelaine
Madelon
Marianne
Marinette
Marotte
Marphurius
Mars
Martine
Mascarille
Matassin
Mathurine
Mélicerte
Ménade
Ménandre
Mercure
Métaphraste
Molière
Mome
Mopse
Moron
Musique
Myrtil
Naïade
Narcisse
Naucratès
Neptune
Néréide
Nérine
Nicandre
Nicole
Nuit
Octave
Orante
Orgon
Ormin
Oronte
Orphise
Palaemon
Pan
Pancrace
Pandolphe
Pantalon
Panulphe
Pèdre
Pernelle
Perrin
Phaène
Philaminte
Philène
Philimène
Philinte
Philis
Pierrot
Plaisir
Polichinelle
Polidas
Polydore
Polixène
Posiclès
Pourceaugnac
Prudoterie
Psyché
Purgon
Ris
Robert
Ruberti
Sabine
Satyre
Sbrigani
Scapin
Scaramouche
Sganarelle
Sicilien
Silène
Silvestre
Simon
Sosie
Sostrate
Sotenville
Souche
Soupcon
Sylvain
Sylve
Tartufe
Tenorio
Théocle
Thibaut
Thomas
Tibaudier
Timoclès
Tirsis

Toinette
Tomès
Tricotin
Trissotin
Triton
Trivelin
Trufaldin
Tyrène
Uranie
Vadius
Valère
Va-te-faire-pendre
Vénus
Vertumne
Villebrequin
Vulcain
Zaïde
Zanobio
Zephyre
Zerbinette
Zerbino

Tabelle 3.
(Kleinnamen: 22.)

Cathau
(Catherine)
Charlotte
(Charlot)
Claudine
(Claude)
Colin
(Nicolas)
Covielle
(Jacoviello)
Dorine
(Dorothée)
Flipote
(Philippote)
Frosine
(Euphrosyne)
Jeannot
(Jean)
Jeanet
(Jean)
Jodelet
(Jodelle)
Lisette
(Elise)
Louison
(Louise)
Madelon
(Madelaine)
Marinette
(Marine)
Marotte
(Mariotte)
Pernelle
(Péronelle)
Perrin
(Pierre)
Pierrot
(Pierre)
Toinette
(Antoinette)
Zanobio
(Giovanni)
Zerbinette
(Zerbino)

Tabelle 4.
(Nebenformen: 34.)

Aegipan
Alburcy
Bahis
Barbouillé
Cathos
Chrisalde
Climène
Clitande
Desamphitryonner
Dessosier
Filène
Filinte
Georges
Gilles
Giourdina
Gironte
Jordina
Jacquelaine.
Lépine
L'Espine
Liandre
Lisandre
Magdelon
Maquérille
Mascarillus
Pandolfe
Panulphier
Piarrot
Pourcegnac
Source
Tartufier
Tircis, Tyrcis
Zousse

Tabelle 5.
(Ersetzte Namen: 5.)

Clymène
(Aminte, Zaïde)
Lycante
(Alcidas)
Philimène
(Polyxène)
Tartufe
(Parnulphe)
Tricotin
(Trissotin)

Tabelle 6.
(Ersatznamen: 6.)

Alcidas
Aminte
Panulphe
Polyxène
Trissotin
Zaïde

Tabelle 7.
(Nachträglich eingeführte Namen: 5.)

Célimène
(Une Voisine)
Géronte
(Un notaire)
Lucile
(Une Voisine)
Marphurius
(Second docteur)
Pancrace
(Premier docteur)

Tabelle 8.
(Lustspielnamen: 272.)

Acante
Acaste
Adraste
Aegiale
Agénor
Aglante
Aglaure
Agnès
Alain
Albert
Alburci
Alcandre
Alcantor
Alceste
Alcidas
Alcidor
Alcippe
Alcmène
Almanzor

Alonse
Alphonse
Alvar
Aminte
Amour
Amphitryon
Anaxarque
Andrée
Andrès
Angélique
Anselme
Apollon
Arbate
Argan
Argante
Argatiphontidas
Ariste
Aristione
Aristomène
Armande
Arnolphe
Arsinoé
Ascagne
Avalos
Bacchus
Bahys
Le Barbouillé
Basque
Béjart
Béline
Bélise
Béralde
Bobinet
Bonnefoy
Brécourt
Brindavoine
Caritidès
Carle
Carlos
Cathau
Célie
Célimène
Champagne
Charlotte
Chorèbe
Chrysalde
Chrysale
Cidippe
Claude
Claudine
Cléante
Cléanthis
Cléomène
Cléon
Cléonice
Cléonte

Clitandre
Clitidas
Clymène
Colin
Coridon
Corinne
Covielle
Criquet
Croisy
Cynthie
Damis
Dandin
Dandinière
Daphné
De Brie
Des Fonandrès
Diafoirus
Dimanche
Dorante
Dorimène
Dorine
Dorothée
Du Bois
Duparc
Egipan
Eliante
Elise
Elmire
Elvire
Enrique
Eraste
Ergaste
Eriphile
Eroxène
Escarbagnas
Euryale
Filerin
Fleurant
Flipote
Francisque
Frosine
Galopin
Garcie
George
Georgette
Géronimo
Géronte
Gille
Gorgibus
Gros-René
Guillaume
Gusman
Hali
Harpagon
Harpin
Henriette

Hervé
Hippolyte
Horace
Hyacinte
Ignès
Iphicrate
Iris
Isabelle
Isidore
Jacqueline
Jacques
Jeanet
Jeannot
Jodelet
Josse
Jourdain
Juan
Julie
Julien
Jupiter
La Flèche
La Grange
La Merluche
La Montagne
La Ramée
La Rapière
La Rivière
La Thorillière
La Vallée
La Violette
Léandre
Lélie
Léonard
L'Epine
Lisette
Lope
Louis
Louison
Loyal
Lubin
Lucas
Lucette
Lucile
Lucinde
Lucrèce
Lycante
Lycarsis
Lycas
Lycaste
Lysandre
Lysidas
Macroton
Madelaine
Madelon
Marianne
Marinette

Marotte
Marphurius
Mars
Martine
Mascarille
Mathurine
Mélicerte
Mercure
Métaphraste
Molière
Mome
Mopse
Moron
Myrtil
Narcisse
Naucratès
Nérine
Nicandre
Nicole
Octave
Orante
Orgon
Ormin
Oronte
Orphise
Pancrace
Pandolphe
Panulphe
Pèdre
Pernelle
Perrin
Phaène
Philaminte
Philène
Philimène
Philinte
Philis
Pierrot
Polidas
Polydore
Polixène
Posiclès
Pourceaugnac
Prudoterie
Psyché
Purgon
Robert
Ruberti
Sabine
Sbrigani
Scapin
Sganarelle
Sicilien
Silène
Silvestre
Simon
Sosie
Sostrate
Sotenville
Souche
Sylve
Tartufe
Tenorio
Théocle
Thibaut
Thomas
Tibaudier
Timoclès
Tirsis
Toinette
Tomès
Tricotin
Trissotin
Trufaldin
Tyrène
Uranie
Vadius
Valère
Venus
Villebrequin
Zaide
Zanobio
Zerbinette
Zéphyre

Tabelle 9.
(Auch in Zwischenspielen vorkommende Lustspiel-Namen: 7.)

Amour
Clymène
Daphné
Lycaste
Philinte
Tirsis
Zéphyre

Tabelle 10.
(Ballettnamen: 39.)

Arlequin
Aurore
Ballet
Beauté
Caliste
Chagrin
Comédie
Cyclope
Dryade
Eole
Faune
Flore
Jalousie
Jeu
Lyciscas
Matassin
Ménade
Ménandre
Musique
Naiade
Neptune
Néréide
Nuit
Palaemon
Pan
Pantalon
Plaisir
Polichinelle
Ris
Satyre
Scaramouche
Soupcon
Sylvain
Triton
Trivelin
Va-te-faire-p: dre
Vertumne
Vulcain
Zerbino

Tabelle 11.
(Mehrmals vorkommende Namen: 58.)

Aminte	(2×)
Amour	(2×)
Angélique	(3×)
Anselme	(2×)
Ariste	(2×)
Cathau	(2×)
Célie	(2×)
Célimène	(2×)
Cléante	(4×)
Clitandre	(3×)
Clymène	(8×)
Croisy	(2×)
Damis	(2×)
Daphné	(2×)
Dorante	(3×)
Dorimène	(2×)
Dryade	(2×)
Elise	(4×)
Elvire	(2×)
Eraste	(3×)

Ergaste	(2×)
Faune	(3×)
Flore	(2×)
Frosine	(2×)
Géronte	(3×)
Gorgibus	(4×)
Gros-René	(3×)
Horace	(2×)
Julie	(2×)
Jupiter	(2×)
La Grange	(2×)
Léandre	(3×)
Lélie	(2×)
L'Epine	(2×)
Lisette	(2×)
Lucile	(4×)
Lucinde	(2×)
Lycas	(3×)
Lycaste	(2×)
Marianne	(2×)
Martine	(2×)
Mascarille	(3×)
Nérine	(2×)
Oronte	(3×)
Pandolphe	(2×)
Pèdre	(2×)
Philène	(2×)
Philinte	(3×)
Polichinelle	(2×)
Ris	(2×)
Satyre	(2×)
Sganaralle	(7×)
Thomas	(2×)
Tirsis	(4×)
Valère	(7×)
Villebrequin	(2×)
Zéphyre	(2×)

Tabelle 12.
(Fremdsprachliche Namen: 217.)

Acante	Alcippe	Covielle
Acaste	Alcmène	Cyclope
Adraste	Almanzor	Cynthie
Aegiale	Alonse	Damis
Agénor	Alphonse	Daphné
Aglante	Alvar	Des Fonandrès
Aglaure	Aminte	Diafoirus
Agnès	Amour	Dorante
Alburci	Amphitryon	Dorimène
Alcandre	Anaxarque	Dorine
Alcantor	Andrée	Dorothée
Alceste	Andrès	Dryade
Alcidas	Angélique	Egipan
Alcidor	Anselme	Eliante
	Apollon	Elvire
	Arbate	Enrique
	Argan	Eole
	Argante	Eraste
	Argatiphontidas	Ergaste
	Ariste	Eriphile
	Aristione	Eroxène
	Aristomène	Euryale
	Arlequin	Faune
	Armande	Flore
	Arnolphe	Francisque
	Arsionoé	Frosine
	Ascagne	Garcie
	Aurore	Géronimo
	Avalos	Géronte
	Bacchus	Gille
	Bahys	Gusman
	Bélise	Hali
	Béralde	Harpagon
	Caliste	Harpin
	Caritidès	Hippolyte
	Carle	Horace
	Carlos	Hyacinte
	Célie	Ignès
	Célimène	Iphicrate
	Chorèbe	Iris
	Chrysalde	Isabelle
	Chrysale	Isidore
	Cidippe	Jodelet
	Claude	Josse
	Claudine	Juan
	Cléante	Julie
	Cléanthis	Julien
	Cléomène	Jupiter
	Cléon	Léandre
	Cléonice	Lélie
	Cléonte	Léonor
	Clitandre	Lope
	Clitidas	Lucile
	Clymène	Lucinde
	Coridon	Lucrèce
	Corinne	Lycante

Lycarsis
Lycas
Lycaste
Lyciscas
Lysandre
Lysidas
Macroton
Marinette
Marphurius
Mars
Mascarille
Matassin
Mathurine
Mélicerte
Ménade
Ménandre
Mercure
Métaphraste
Mome
Mopse
Moron
Myrtil
Naiade
Narcisse
Naucratès
Neptune
Néréide
Nérine
Nicandre
Octave
Orante
Orgon
Ormin
Oronte
Orphise
Palaemon
Pan
Pancrace
Pandolphe
Pantalon
Panulphe
Pèdre
Pernelle
Phaène
Philaminte
Philène
Philimène
Philinte
Philis
Pierrot
Polichinelle
Polidas
Polydore
Polyxène
Posiclès
Psyché
Purgon
Ruberti
Satyre
Sbrigani
Scapin
Scaramouche
Sganarelle
Sicilien
Silène
Silvestre
Sosie
Sostrate
Sylvain
Sylve
Tartufe
Tenorio
Théocle
Timoclès
Tirsis
Tomès
Triton
Trivelin
Trufaldin
Tyrène
Uranie
Vadius
Valère
Vénus
Vertumne
Vulcain
Zaide
Zanobio
Zéphyre
Zerbinette
Zerbino

Tabelle 13.
(Antike und antikisierende Namen: 169.)

Acante
Acaste
Adraste
Aegiale
Agénor
Aglante
Aglaure
Agnès
Alcandre
Alcantor
Alceste
Alcidas
Alcidor
Alcippe
Alcmène
Aminte
Amphitryon
Amour
Anaxarque
Andrée
Andrès
Angélique
Apollon
Arbate
Argan
Argante
Argatiphontidas
Ariste
Aristione
Aristomène
Arsinoé
Ascagne
Aurore
Bacchus
Bahys
Caliste
Caritidès
Célie
Célimène
Chorèbe
Chrysalde
Chrysale
Cidippe
Claude
Claudine
Cléante
Cléanthis
Cléomène
Cléon
Cléonice
Cléonte
Clitandre
Clitidas
Clymène
Coridon
Corinne
Cyclope
Cynthie
Damis
Daphné
Des Fonandrès
Diafoirus
Dorante
Dorimène
Dorine
Dorothée
Dryade
Egipan
Eliante
Eole
Eraste
Ergaste

Eriphile
Eroxène
Euryale
Faune
Flore
Frosine
Géronte
Gille
Harpagon
Harpin
Hippolyte
Horace
Hyacinte
Iphicrate
Iris
Isidore
Jodelet
Josse
Julie
Julien
Jupiter
Léandre
Lélie
Lucile
Lucinde
Lucrèce
Lycante
Lycarsis
Lycas
Lycaste
Lyciscas
Lysandre
Lysidas
Macroton
Marinette
Marphurius
Mars
Mathurine
Mélicerte
Ménade
Ménandre
Mercure
Métaphraste
Mome
Mopse
Moron
Myrtil
Naiade
Narcisse
Naucratès
Neptune
Néréide
Nérine
Nicandre
Octave
Orante
Orgon
Ormin
Oronte
Orphise
Palaemon
Pan
Pancrace
Pernelle
Phaène
Philaminte
Philène
Philimène
Philinte
Philis
Pierrot
Polidas
Polydore
Polyxène
Posiclès
Psyché
Purgon
Satyre
Sicilien
Silène
Silvestre
Sosie
Sostrate
Sylvain
Théocle
Timoclès
Tirsis
Tomès
Triton
Tyrène
Uranie
Vadius
Valère
Vénus
Vertumne
Vucain
Zéphyre

Tabelle 14.
(Griechische und graecisierende Namen: 129.)

Acante
Acaste
Adraste
Aegiale
Agénor
Aglante
Aglaure
Agnès
Alcandre
Alcantor
Alceste
Alcidas
Alcidor
Alcippe
Alcmène
Aminte
Amphitryon
Anaxarque
Andrée
Andrès
Angélique
Apollon
Arbate
Argan
Argante
Argatiphontidas
Ariste
Aristione
Aristomène
Arsinoé
Bacchus
Bahys
Caliste
Caritidès
Célimène
Chorèbe
Chrysalde
Chrysale
Cidippe
Cléante
Cléanthis
Cléomène
Cléon
Cléonice
Cléonte
Clitandre
Clitidas
Clymène
Coridon
Corinne
Cyclope
Cynthie
Damis
Daphné
Des Fonandrès
Diafoirus
Dorante
Dorimène
Dorine
Dorothée
Dryade
Egipan
Eliante
Eole
Eraste
Ergaste

Eriphile
Eroxène
Euryale
Frosine
Géronte
Hippolyte
Hyacinte
Iphicrate
Iris
Isidore
Léandre
Lycante
Lycarsis
Lycas
Lycaste
Lyciscas
Lysandre
Lysidas
Macroton
Mélicerte
Ménade
Ménandre
Métaphraste
Mome
Mopse
Moron
Myrtil
Naiade
Narcisse
Naucratès
Néréide
Nérine
Nicandre
Orgon
Ormin
Oronte
Orphise
Palaemon
Pan
Pancrace
Phaène
Philaminte
Philène
Philimène
Philinte
Philis
Polidas
Polydore
Polyxène
Posiclès
Psyché
Satyre
Silène
Sosie
Sostrate
Théocle
Timoclès
Tirsis
Tomès
Triton
Tyrène
Uranie
Zéphyre

Tabelle 15.
(Griechische unveränderte Namen: 18.)

Agénor
Alcidas
Amphitryon
Andrés
Apollon
Arsinoé
Damis
Daphné
Eriphile
Iris
Lycas
Lysidas
Naucratès
Palaemon
Pan
Psyché
Timoclès
Triton

Tabelle 16.
(Griechische, französierte Namen: 56.)

Acante
Acaste
Adraste
Aglaure
Alcandre
Alcippe
Alcmène
Anaxarque
Ariste
Aristomène
Caliste
Chrysale
Cidippe
Cléante
Cléanthis
Cléomène
Cléon
Cléonice
Clymène
Coridon
Corinne
Cyclope
Cynthie
Dryade
Egipan
Eole
Eraste
Ergaste
Euryale
Iphicrate
Isidore
Lycante
Lycaste
Lysandre
Ménade
Ménandre
Métaphraste
Mome
Mopse
Myrtil
Naiade
Narcisse
Néréide
Nicandre
Philène
Philis
Polydore
Polyxène
Satyre
Silène
Sosie
Sostrate
Théocle
Tirsis
Uranie
Zéphyre

Tabelle 17.
(Sonstige vom griechischen abweichende Formen: 13.)

Aegiale
Alceste
Aminte
Aristione
Chorèbe
Dorimène
Eroxène
Hyacinte
Lyciscas
Mélicerte
Philimène
Polidas
Posiclès

Tabelle 18.
(Griechisch-französisch-volkstümlich gewordene Namen: 4.)

Agnès
Andrée
Dorothée
Frosine

Tabelle 19.
(Griechische über andere Sprachen ins Französische gekommene Namen: 10.)

Angélique
Bacchus
Géronte
Hippolyte
Léandre
Nérine
Oronte
Pancrace
Phaène
Tyrène

Tabelle 20.
(Griechisch klingende Namen: 28.)

Aglante
Alcantor
Alcidor
Arbate
Argan
Argante
Argatiphontidas
Bahys
Caritidès
Célimène
Chrysalde
Cléonte
Clitandre
Clitidas
Des Fonandrès
Diafoirus
Dorante
Dorine
Eliante
Lycarsis
Macroton
Moron
Orgon
Ormin
Orphise
Philaminte
Philinte
Tomès

Tabelle 21.
(Lateinische und latinisierende Namen: 40.)

Amour
Ascagne
Aurore
Célie
Claude
Claudine
Faune
Flore
Gille
Harpagon
Harpin
Horace
Jodelet
Josse
Julie
Julien
Jupiter
Lélie
Lucile
Lucinde
Lucrèce
Marinette
Marphurius
Mars
Mathurine
Mercure
Neptune
Octave
Orante
Pernelle
Pierrot
Purgon
Sicilien
Silvestre
Sylvain
Vadius
Valère
Vénus
Vertumne
Vulcain

Tabelle 22.
(Unveränderte lateinische Namen: 3.)

Jupiter
Mars
Vénus

Tabelle 23.
(Französierte lateinische Namen: 17.)

Amour
Ascagne
Aurore
Faune
Flore
Harpagon
Jodelet
Julien
Lucinde
Marinette
Mercure
Neptune
Pernelle
Silvestre
Sylvain
Vertumne
Vulcain

Tabelle 24.
(Französisch volkstümlich gewordene lateinische Namen: 6.)

Claude
Claudine
Gille
Josse
Julie
Mathurine

Tabelle 25.
(Über das Italienische ins Französische gelangte lateinische Namen: 10.)

Célie
Horace
Lélie
Lucile
Lucrèce
Marphurius
Octave
Pierrot
Sicilien
Valère

Tabelle 26.
(Lateinisch klingende Namen: 4.)

Harpin
Orante

Purgon
Vadius

Tabelle 27.
(Italienische Namen: 20.)

Alburci
Arlequin
Carle
Covielle
Enrique
Géronimo
Isabelle
Pantalon
Polichinelle
Ruberti
Sbrigani
Scapin
Scaramouche
Sganarelle
Tartufe
Trivelin
Trufaldin
Zanobio
Zerbinette
Zerbino

Tabelle 28.
(Unveränderte, italienische Namen: 6.)

Alburci
Géronimo
Ruberti
Sbrigani
Zanobio
Zerbino

Tabelle 29.
(Spanische Namen: 19.)

Alonse
Alphonse
Alvar
Avalos
Bélise
Carlos
Elvire
Francisque
Garcie
Gusman
Ignès
Juan
Léonor
Lope
Mascarille
Matassin
Pèdre
Sylve
Tenorio

Tabelle 30.
(Unveränderte spanische Namen: 8.)

Avalos
Carlos
Gusman
Ignès
Juan
Léonor
Lope
Tenorio

Tabelle 31.
(Deutsche Namen: 6.)

Anselme
Armande
Arnolphe
Béralde
Pandolphe
Panulphe

Tabelle 32.
(Französich-volkstümlich gewordene deutsche Namen: 1.)

Armande

Tabelle 33.
(Arabische Namen: 3.)

Almanzor
Hali
Zaide

Tabelle 34.
(Französische Namen: 94.)

Alain
Albert
Ballet
Le Barbouillé
Basque
Beauté
Béjart
Béline
Bobinet
Bonnefoy
Brécourt
Brindavoine
Cathau
Chagrin
Champagne
Charlotte
Colin
Comédie
Criquet
Croisy
Dandin
Dandinière
De Brie
Dimanche
Du Bois
Duparc
Elise
Elmire
Escarbagnas
Filerin
Fleurant
Flipote
Galopin
George
Georgette
Gorgibus
Gros-René
Guillaume
Henriette
Hervé
Jacqueline
Jacques
Jalousie
Jeannet
Jeannot
Jeu
Jourdain
La Flèche
La Grange
La Merluche
La Montagne
La Ramée
La Rapière
La Rivière
La Thorillière
La Vallée
La Violette
Léonard
L'Epine
Lisette
Louis
Louison
Loyal
Lubin
Lucas

Lucette
Madelaine
Musique
Madelon
Marianne
Marotte
Martine
Molière
Nicole
Nuit
Perrin
Plaisir
Pourceaugnac
Prudoterie
Ris
Robert
Sabine
Simon
Sotenville
Souche
Soupçon
Thibaut
Thomas
Tibaudier
Toinette
Tricotin
Trissotin
Va-te-faire-pendre
Villebrequin

Tabelle 35.
(Französisch volkstümliche Namen: 31.)

Albert
Cathau
Charlotte
Colin
Elise
George
Georgette
Gros-René
Guillaume
Henriette
Jacqueline
Jacques
Jeanet
Léonard
Lisette
Louis
Louison
Lucas
Lucette
Madelaine
Madelon
Marianne
Martine
Nicole
Perrin
Robert
Sabine
Simon
Thibaut
Thomas
Toinette

Tabelle 36.
(Sonderformen: 1.)

Pourceaugnac

Tabelle 37.
(Götternamen: 29.)

Amour
Apollon
Aurore
Bacchus
Cyclope
Dryade
Egipan
Eole
Faune
Flore
Jupiter
Mars
Ménade
Mercure
Mome
Naiade
Neptun
Néréide
Palaemon
Pan
Phaène
Satyre
Silène
Sylvain
Triton
Vénus
Vertumne
Vulcain
Zéphyre

Tabelle 38.
(Namen von Personifikationen: 11.)

Ballet
Beauté
Chagrin
Comédie
Jalousie
Jeu
Musique
Nuit
Plaisir
Ris
Soupçon

Tabelle 39.
(Menschennamen: 271)

Acante
Acaste
Adraste
Aegiale
Agénor
Aglante
Aglaure
Agnès
Alain
Albert
Alburci
Alcandre
Alcantor
Alceste
Alcidas
Alcidor
Alcippe
Alcmène
Almanzor
Alonse
Alphonse
Alvar
Aminte
Amphitryon
Anaxarque
Andrée
Andrès
Angélique
Anselme
Arbate
Argan
Argante
Argatiphontidas
Ariste
Aristione
Aristomène
Arlequin
Armande
Arnolphe
Arsinoé
Ascagne
Avalos
Bahys
Le Barbouillé
Basque

Béjart
Béline
Bélise
Béralde
Bobinet
Bonnefoy
Brécourt
Brindavoine
Caliste
Caritidès
Carle
Carlos
Cathau
Célie
Célimène
Champagne
Charlotte
Chorèbe
Chrysalde
Chrysale
Cidippe
Claude
Claudine
Cléante
Cléanthis
Cléomène
Cléon
Cléonice
Cléonte
Clitandre
Clitidas
Clymène
Colin
Coridon
Corinne
Covielle
Criquet
Croisy
Cynthie
Damis
Dandin
Dandinière
Daphné
De Brie
Des Fonandrès
Diafoirus
Dimanche
Dorante
Dorimène
Dorine
Dorothée
Du Bois
Duparc
Eliante
Elise
Elmire
Elvire
Enrique
Eraste
Ergaste
Eriphile
Eroxène
Escarbagnas
Euryale
Filerin
Fleurant
Flipote
Francisque
Frosine
Galopin
Garcie
George
Georgette
Géronimo
Géronte
Gille
Gorgibus
Gros-René
Guillaume
Gusman
Hali
Harpagon
Harpin
Henriette
Hervé
Hippolyte
Horace
Hyacinte
Ignès
Iphicrate
Iris
Isabelle
Isidore
Jacqueline
Jacques
Jeanet
Jeannot
Jodelet
Josse
Jourdain
Juan
Julie
Julien
La Flèche
La Grange
La Merluche
La Montagne
La Ramée
La Rapière
La Rivière
La Thorillière
La Vallée
La Violette
Léandre
Lélie
Léonard
Léonor
L'Epine
Lisette
Lope
Louis
Louison
Loyal
Lubin
Lucas
Lucette
Lucile
Lucinde
Lucrèce
Lycante
Lycarsis
Lycas
Lycaste
Lyciscas
Lysandre
Lysidas
Macroton
Madelaine
Madelon
Marianne
Marinette
Marotte
Marphurius
Martine
Mascarille
Matassin
Mathurine
Mélicerte
Ménandre
Métaphraste
Molière
Mopse
Moron
Myrtil
Narcisse
Naucratès
Nérine
Nicandre
Nicole
Octave
Orante
Orgon
Ormin
Oronte
Orphise
Pancrace
Pandolphe
Pantalon

Panulphe
Pèdre
Pernelle
Perrin
Philaminte
Philène
Philimène
Philinte
Philis
Pierrot
Polichinelle
Polidas
Polydore
Polyxène
Posiclès
Pourceaugnac
Prudoterie
Psyché
Purgon
Robert
Ruberti
Sabine
Sbrigani
Scapin
Scaramouche
Sganarelle
Sicilien
Silvestre
Simon
Sosie
Sostrate
Sotenville
Souche
Sylve
Tartufe
Tenorio
Thibaut
Thomas
Tibaudier
Timoclès
Tirsis
Toinette
Tomès
Tricotin
Trissotin
Trivelin
Trufaldin
Tyrène
Uranie
Vadius
Va-te-faire-pendre
Villebrequin
Zaide
Zanobio
Zerbinette
Zerbino

Tabelle 40.
(Für Griechen geltende Namen: 51.)

Acante
Aegiale
Agénor
Aglante
Aglaure
Alcmène
Amphitryon
Anaxarque
Arbate
Argatiphontidas
Aristione
Aristomène
Caliste
Chorèbe
Cidippe
Cléanthis
Cléomène
Cléon
Cléonice
Clitidas
Coridon
Corinne
Cynthie
Daphné
Eriphile
Eroxène
Euryale
Iphicrate
Iris
Isidore
Lycarsis
Lycas
Lyciscas
Mélicerte
Ménandre
Mopse
Moron
Myrtil
Naucratès
Nicandre
Philène
Philis
Polidas
Posiclès
Psyché
Sosie
Sostrate
Théocle
Timoclès
Tirsis
Tyrène

Tabelle 41.
(Für Italiener geltende Namen: 21.)

Alburci
Anselme
Argante
Arlequin
Andrée
Carle
Hyacinte
Octave
Pandolphe
Pantalon
Polichinelle
Ruberti
Sbrigani
Scapin
Scaramouche
Silvestre
Trivelin
Trufaldin
Zanobio
Zerbinette
Zerbino

Tabelle 42.
(Für Sizilianer geltende Namen: 14.)

Carlos
Charlotte
Dimanche
Francisque
Gusman
Hali
Hippolyte
Juan
La Ramée
La Violette
Louis
Mathurine
Pierrot
Sicilien

Tabelle 43.
(Für Spanier geltende Namen: 12.)

Alonse
Alphonse
Alvar
Avalos
Elvire
Garcie
Gille

Ignès
Lope
Matassin
Sylve
Tenorio

Tabelle 44.
(Für Franzosen geltende Namen: 158.)

Acaste
Adraste
Agnès
Alain
Alain
Albert
Alcandre
Alcantor
Alceste
Alcidas
Alcidor
Alcippe
Almanzor
Aminte
Andrée
Angélique
Argan
Ariste
Armande
Arnolphe
Arsinoé
Ascagne
Bahys
Le Barbouillé
Basque
Béjart
Béline
Bélise
Béralde
Bobinet
Bonnefoy
Brécourt
Brindavoine
Caritidès
Cathau
Célimène
Champagne
Chrysalde
Chrysale
Claude
Claudine
Cléante
Cléonte
Clitandre
Colin
Covielle
Criquet
Croisy
Damis
Dandin
Dandinière
De Brie
Des Fonandrès
Diafoirus
Dorante
Dorimène
Dorine
Dorothée
Du Bois
Duparc
Eliante
Elmire
Enrique
Eraste
Escarbagnas
Filerin
Fleurant
Flipote
Frosine
Galopin
George
Georgette
Géronimo
Géronte
Gorgibus
Gros-René
Guillaume
Harpagon
Harpin
Henriette
Hervé
Isabelle
Jacqueline
Jacques
Jeanet
Jeannot
Jodelet
Josse
Jourdain
Julie
Julien
La Flèche
La Grange
La Merluche
La Montagne
La Rapière
La Rivière
La Thorillière
La Vallée
Léonard
Léonor
L'Epine
Lisette
Louison
Loyal
Lubin
Lucas
Lucette
Lucile
Lucinde
Lucrèce
Lycante
Lysandre
Lysidas
Macroton
Madelaine
Madelon
Marianne
Marinette
Marotte
Marphurius
Martine
Métaphraste
Molière
Narcisse
Nicole
Orante
Orgon
Orphise
Pancrace
Panulphe
Pernelle
Perrin
Philaminte
Philimène
Polydore
Polyxène
Pourceaugnac
Prudoterie
Purgon
Robert
Sabine
Simon
Sotenville
Souche
Tartufe
Thibaut
Tibaudier
Toinette
Tomès
Tricotin
Trissotin
Uranie
Vadius
Va-te-faire-pendre
Villebrequin
Zaide

Tabelle 45.
(Für mehrere Nationalitäten geltende Namen: 14.)

Célie
Clymène
Elise
Ergaste
Horace
Léandre
Lélie
Lycaste
Mascarille
Nérine
Pèdre
Philinte
Sganarelle
Thomas
Valère

Tabelle 46.
(Für die obere Schicht geltende Namen: 78.)

Acante
Acaste
Adraste
Aegiale
Agénor
Aglante
Aglaure
Alburci
Alcandre
Alcantor
Alceste
Alcidas
Alcidor
Alcippe
Alcmène
Alonse
Alphonse
Alvar
Amphitryon
Arbate
Aristione
Aristomène
Arsinoé
Avalos
Caliste
Carlos
Chorèbe
Cidippe
Cléante
Cléomène
Cléonice
Clitandre
Coridon
Corinne
Cynthie
Daphne
Dorante
Dorimène
Eliante
Elvire
Eriphile
Euryale
Eroxène
Garcie
Gusman
Ignès
Iphicrate
Iris
Juan
Lope
Louis
Lycante
Lycarsis
Lysandre
Lysidas
Mélicerte
Ménandre
Mopse
Myrtil
Nicandre
Orante
Orphise
Pèdre
Philène
Philimène
Philis
Polyxène
Psyché
Sylve
Tenorio
Théocle
Timoclès
Tirsis
Tyrène
Uranie
Valère
Zaide

Tabelle 47.
(Für Schäfer geltende Namen: 16.)

Acante
Caliste
Coridon
Daphné
Eroxène
Iris
Lycarsis
Mélicerte
Ménandre
Mopse
Myrtil
Nicandre
Philène
Philis
Tirsis
Tyrène

Tabelle 48.
(Für die Mittelschicht geltende Namen: 102.)

Albert
Anaxarque
Andrès
Argan
Argante
Argatiphontidas
Ariste
Armande
Arnolphe
Ascagne
Bahys
Le Barbouillé
Béjart
Béline
Bélise
Béralde
Bobinet
Bonnefoy
Brécourt
Caritidès
Célie
Chrysalde
Chrysale
Cléon
Cléonte
Croisy
De Brie
Des Fonandrès
Diafoirus
Dimanche
Dandinière
Dorothée
Duparc
Elmire
Enrique
Escarbagnas
Filerin
Fleurant
Géronimo
Gorgibus

Guillaume
Harpagon
Harpin
Henritte
Hervé
Hippolyte
Hyacinte
Isabelle
Isidore
Jacqueline
Josse
Jourdain
Julie
La Grange
La Vallée
La Thorillière
Léandre
Lélie
Léonard
Léonor
Louison
Loyal
Lucile
Lucinde
Lucrèce
Macroton
Madelon
Marianne
Marphurius
Métaphraste
Molière
Naucratès
Octave
Orgon
Ormin
Pancrace
Pandolphe
Pernelle
Philaminte
Polidas
Polydore
Posiclès
Pourceaugnac
Prudoterie
Purgon
Robert
Ruberti
Sabine
Sicilien
Simon
Sostrate
Sotenville
Souche
Tibaudier
Tricotin
Trissotin
Tomès
Trufaldin
Vadius
Villebrequin
Zanobio
Zerbinette

Tabelle 49.
(Für Bürger geltende Namen: 61.)

Albert
Andrès
Argan
Argante
Ariste
Armande
Ardolphe
Ascagne
Le Barbouillé
Béline
Bélise
Béralde
Célie
Chrysalde
Chrysale
Cléon
Cléonte
Dimanche
Dorothée
Elmire
Enrique
Géronimo
Gorgibus
Guillaume
Harpagon
Henriette
Hippolyte
Hyacinte
Isabelle
Isidore
Jacqueline
Josse
Jourdain
Julie
La Vallée
Léandre
Lélie.
Léonor
Louison
Lucile
Lucinde
Lucrèce
Madelon
Marianne
Octave
Orgon
Ormin
Pandolphe
Pernelle
Philaminte
Polydore
Robert
Ruberti
Sabine
Sicilien
Simon
Souche
Trufaldin
Villebrequin
Zanobio
Zerbinette

Tabelle 50.
(Für die Gelehrtenwelt geltende Namen: 17.)

Anaxarque
Bahys
Bobinet
Caritidès
Des Fonandrès
Diafoirus
Filerin
Fleurant
Macroton
Marphurius
Métaphraste
Pancrace
Purgon
Tomès
Tricotin
Trissotin
Vadius

Tabelle 51.
(Für Beamte und Soldaten geltende Namen: 9.)

Argatiphontidas
Bonnefoy
Harpin
Loyal
Naucratès
Polidas
Posiclès
Sostrate
Tibaudier

Tabelle 52.
(Für Schauspieler geltende Namen: 9.)

Béjart
Brécourt
Du Croisy
De Brie
Duparc
Hervé
La Grange
La Thorillière
Molière

Tabelle 53.
(Für Landadlige geltende Namen: 6.)

Dandinière
Escarbagnas
Léonard
Pourceaugnac
Prudoterie
Sotenville

Tabelle 54.
(Für die unterste Schicht geltende Namen: 73.)

Agnès
Alain
Almanzor
Andrée
Arlequin
Basque
Brindavoine
Carle
Champagne
Charlotte
Claude
Claudine
Cléanthis
Clitidas
Colin
Covielle
Criquet
Dandin
Dorine
Du Bois
Flipote
Francisque
Frosine
Galopin
George
Georgette
Gille
Gros-René
Hali
Jacques
Jeanet
Jeannot
Jodelet
Julien
La Flèche
La Merluche
La Montagne
La Violette
La Ramée
La Rapière
La Rivière
L'Epine
Lisette
Lubin
Lucas
Lucette
Lycas
Lyciscas
Madelaine
Marinette
Marotte
Mascarille
Matassin
Mathurine
Moron
Narcisse
Nicole
Pantalon
Panulphe
Perrin
Pierrot
Polichinelle
Sbrigani
Scapin
Scaramouche
Silvestre
Sosie
Tartufe
Thibaut
Toinette
Trivelin
Va-te-faire-pendre
Zerbino

Tabelle 55.
(Für Bauern geltende Namen: 10.)

Alain
Charlotte
Dandin
George
Georgette
Lucas
Mathurine
Perrin
Pierrot
Thibaut

Tabelle 56.
(Für Bediente geltende Namen: 41.)

Agnès
Almanzor
Andrée
Basque
Brindavoine
Champagne
Claude
Claudine
Cléanthis
Colin
Covielle
Criquet
Dorine
Du Bois
Flipote
Galopin
Gille
Gros-René
Hali
Jacques
Jeannot
Jodelet
Julien
La Flèche
La Merluche
La Montagne
La Violette
L'Epine
Lisette
Lubin
Lycas
Lyciscas
Marinette
Marotte
Mascarille
Narcisse
Nicole
Scapin
Silvestre
Sosie
Toinette

Tabelle 57.
(Für die Hefe des Volkes geltende Namen: 22.)

Arlequin
Carle
Clitidas
Francisque
Frosine
Jeanet
La Ramée
La Rapière
La Rivière
Lucette
Madelaine
Matassin
Moron
Pantalon
Panulphe
Polichinelle
Sbrigani
Scaramouche
Tartufe
Trivelin
Va-te-faire-pendre
Zerbino

Tabelle 58.
(Für mehrere Stände geltende Namen: 18.)

Angélique
Anselme
Aminte
Cathau
Célimène
Clymène
Damis
Eraste
Ergaste
Géronte
Horace
Lycaste
Martine
Nérine
Oronte
Philinte
Sganarelle
Thomas

Tabelle 59.
(Als Personennamen im Leben nachweisbar auch vorkommende Namen: 119.)

Acaste
Agénor
Agnès
Albert
Almanzor
Alonse
Alphonse
Alvar
Andrée
Andrès
Angélique
Anselme
Ariste
Armande
Arnolphe
Avalos
Béjart
Bélise
Béralde
Brécourt
Carle
Carlos
Cathau
Charlotte
Claude
Claudine
Cléomène
Cléon
Criquet
Croisy
Dandin
De Brie
Dimanche
Dorothée
Duparc
Elise
Elvire
Enrique
Filerin
Fleurant
Flipote
Francisque
Frosine
Galopin
Garcie
George
Georgette
Géronimo
Géronte
Gille
Gorgibus
Gros-René
Guillaume
Gusman
Hali
Henriette
Hervé
Horace
Ignès
Isidore
Iphicrate
Isabelle
Jacqueline
Jacques
Jeanet
Jeannot
Jodelet
Josse
Jourdain
Juan
Julie
Julien
La Grange
La Thorillière
Léonard
Léonor
Lisette
Lope
Louis
Louison
Loyal
Lubin
Lucas
Lucette
Lucile
Lucinde
Lucrèce
Lysandre
Madelaine
Marianne
Marotte
Martine
Mathurine
Marphurius
Molière
Nicole
Octave
Pancrace
Pandolphe
Pèdre
Pernelle
Perrin
Pierrot
Robert
Sabine
Sicilien
Silvestre
Simon
Sylve
Tenorio
Thibaut
Thomas
Tibaudier
Toinette

Valère
Zaide
Zanobio

Tabelle 60.
(Namen bestimmter, wirklicher, mitlebender Personen: 18.)

Armande
Béjart
Brécourt
Croisy
Dandin
De Brie
Flipote
Hervé
Jodelet
La Grange
La Thorillière
Louison
Loyal
Madelaine
Marotte
Martine
Molière

Tabelle 61.
(Namen anderer Personen: 3.)

Dandin
Loyal
Martine

Tabelle 62.
(Portraitsnamen: 41.)

Acaste
Agnès
Alceste
Alcidas
Alcmène
Amphitryon
Arsinoé
Bahys
Bobinet
Cathau
Célimène
Clitidas
Des Fonandrès
Dorante
Eliante
Friphile
Escarbagnas
Filerin
Fleurant
Harpagon
Harpin
Jourdain
Léonard
Lycante
Lysidas
Macroton
Madelon
Oronte
Panulphe
Philaminte
Philinte
Pourceaugnac
Purgon
Sganarelle
Sostrate
Tartufe
Tibaudier
Tomès
Tricotin
Trissotin
Vadius

Tabelle 63.
(Erhaltene und angenommene Beinamen: 31.)

Almanzor
Aminte
Andrès
Anselme
Ascagne
Avalos
Le Barbouillé
Brécourt
Clymène
Du Croisy
Dandinière
De Brie
Duparc
Gille
Gros-René
Hervé
Jodelet
La Grange
La Thorillière
Molière
Narcisse
Pandolphe
Philimène
Polyxène
Scaramouche
Sicilien
Souche
Sylve
Trufaldin
Va-te-faire-pendre
Zerbino

Tabelle 64.
(Beinamen der Handlung: 19.)

Almanzor
Aminte
Andrès
Anselme
Ascagne
Avalos
Clymène
Dandinière
Gille
Narcisse
Pandolphe
Philimène
Polyxène
Sicilien
Souche
Sylve
Trufaldin
Va-te-faire-pendre
Zerbino

Tabelle 65.
(Nur Beinamen: 15.)

Almanzor
Andrès
Ascagne
Avalos
Dandinière
Gille
Narcisse
Philimène
Polyxène
Sicilien
Souche
Sylve
Trufaldin
Va-te-faire-pendre
Zerbino

Tabelle 66.
(Auch Geburtsnamen: 4)

Aminte
Anselme
Clymène
Pandolphe

Tabelle 67.
(Beinahmen im Leben: 12.)

Le Barbouillé
Brécourt
Du Croisy
De Brie
Duparc
Gros-René
Hervé
Jodelet
La Grange
La Thorillière
Molière
Scaramouche

Tabelle 68.
(Angenommene Schauspielernamen: 9.)

Brécourt
Du Croisy
De Brie
Duparc
Hervé
Jodelet
La Grange
La Thorillière
Molière

Tabelle 69.
(Übertragene Rollennamen: 3.)

Le Barbouillé
Gros-René
Scaramouche

Tabelle 70.
(Namen bestimmter Typen: 48.)

Angélique
Anselme
Ariste
Arlequin
Le Barbouillé
Célie
Cléante
Clitandre
Colin
Coridon
Covielle
Dorimène
Eraste
Ergaste
Géronte
Gille
Gorgibus
Gros-René
Horace
Isabelle
Jeannot
Jodelet
Josse
Léandre
Lélie
Lubin
Lucile
Lucrèce
Marinette
Mascarille
Matassin
Octave
Pancrace
Pandolphe
Pantalon
Pierrot
Polichinelle
Sbrigani
Scapin
Scaramouche
Sganarelle
Thibaut
Trivelin
Trufaldin
Valère
Zanobio
Zerbinette
Zerbino

Tabelle 71.
(Namen Molière eigener Typen: 7.)

Anselme
Eraste
Gorgibus
Mascarille
Pierrot
Sbrigani
Sganarelle

Tabelle 72.
(Namen mit bestimmter sprechender Bedeutung: 61.)

Angélique
Argan
Argante
Argatiphontidas
Ariste
Arlequin
Arnolphe
Bahys
Le Barbouillé
Béline
Bobinet
Bonnefoy
Brindavoine
Caritidès
Criquet
Dandin
Dandinière
Des Fonandrès
Diafoirus
Eraste
Ergaste
Fleurant
Galopin
Géronte
Gille
Gorgibus
Gros-René
Harpagon
Harpin
La Flèche
La Merluche
La Rapière
Lubin
Loyal
Macroton
Mathurine
Marphurius
Mascarille
Matassin
Métaphraste
Moron
Pantalon
Pernelle
Pourceaugnac
Prudoterie
Purgon
Sbrigani
Scapin
Scaramouche
Sganarelle
Sotenville
Souche
Tartufe
Tomès
Tricotin
Trissotin
Trivelin
Trufaldin
Vadius
Va-te-faire-pendre
Villebrequin

Tabelle 73.
(Sprechend durch wörtlichen Sinn: 55.)

Argan
Argante
Argatiphontidas
Ariste
Arlequin
Bahys
Le Barbouillé
Béline
Bobinet
Bonnefoy
Brindavoine
Caritidès
Criquet
Dandin
Dandinière
Des Fonandrès
Diafoirus
Eraste
Ergaste
Fleurant
Galopin
Géronte
Gorgibus
Gros-René
Harpagon
Harpin
La Flèche
La Merluche
La Rapière
Loyal
Macroton
Mascarille
Matassin
Métaphraste
Moron
Pantalon
Pernelle
Pourceaugnac
Prudoterie
Purgon
Sbrigani
Scapin
Scaramouche
Sganarelle
Sotenville
Souche
Tartufe
Tomès
Tricotin
Trissotin
Trivelin
Trufaldin
Vadius
Va-te-faire-pendre
Villebrequin

Tabelle 74.
(Sprechende im Gegensinne: 5.)

Béline
Bonnefoy
Caritidès
La Flèche
Loyal

Tabelle 75.
(Sprechend durch Tradition: 6.)

Angélique
Arnolphe
Gille
Lubin
Mathurine
Marphurius

Tabelle 76.
(Namen mit literarischer Herkunft: 219.)

Acante
Acaste
Adraste
Aegiale
Agénor
Aglante
Aglaure
Agnès
Alain
Alburci
Alcandre
Alceste
Alcidas
Alcidor
Alcippe
Alcmène
Almanzor
Alonse
Alphonse
Alvar
Aminte
Amour
Amphitryon
Anaxarque
Andrès
Angélique
Anselme
Apollon
Arbate
Argante
Ariste
Aristomène
Arlequin
Arnolphe
Arsinoé
Ascagne
Aurore
Avalos
Bacchus
Ballet
Le Barbouillé
Beauté
Béline
Béliste
Caliste
Carle
Carlos
Célie
Célimène
Chagrin
Chorèbe
Chrysale
Cidippe
Cléante
Cléanthis
Cléomène
Cléon
Cléonice
Clitandre
Clymène
Colin
Comédie
Coridon
Corinne
Covielle
Cyclope
Cynthie
Damis
Dandin
Daphné
Dorante
Dorimène
Dryade
Egiran
Eliante
Elmire
Elvire
Enrique
Eole
Eraste
Ergaste
Eriphile
Eroxène

Euryale
Faune
Flore
Francisque
Galopin
Garcie
George
Géronimo
Géronte
Gille
Gros-René
Guillaume
Gusman
Hali
Harpagon
Harpin
Hippolyte
Horace
Hyacinte
Ignès
Iphicrate
Iris
Isabelle
Isidore
Jalousie
Jeannot
Jeu
Josse
Jourdain
Juan
Julien
Jupiter
Jodelet
La Montagne
Léandre
Lélie
Léonor
Lope
Lubin
Lucile
Lucinde
Lucrèce
Lycante
Lycas
Lycaste
Lyciscas
Lysandre
Lysidas
Marinette
Marphurius
Mars
Martine
Mascarille
Matassin
Mathurine
Mélicerte
Ménade
Ménandre
Mercure
Métaphraste
Mome
Mopse
Moron
Musique
Myrtil
Naiade
Narcisse
Naucratès
Neptune
Néréide
Nérine
Nicandre
Nicole
Nuit
Octave
Orante
Ormin
Oronte
Orphise
Palaemon
Pan
Pancrace
Pandolphe
Pantalon
Panulphe
Pèdre
Pernelle
Phaène
Philène
Philimène
Philinte
Philis
Pierrot
Plaisir
Polichinelle
Polidas
Polydore
Polyxène
Posiclès
Psyché
Ris
Ruberti
Sabine
Satyre
Scapin
Scaramouche
Sganarelle
Sicilien
Silène
Silvestre
Sosie
Sostrate
Soupcon
Sylvain
Sylve
Tartufe
Tenorio
Théocle
Thibaut
Timoclès
Tirsis
Triton
Trivelin
Trufaldin
Tyrène
Uranie
Valère
Vénus
Vertumne
Villebrequin
Vulcain
Zaide
Zanobio
Zéphyre
Zerbinette

Tabelle 77.
(Namen aus der antiken Literatur: 9.)

Alcmène
Amphitryon
Chrysale
Cidippe
Cléanthis
Mélicerte
Naucratès
Sosie
Tirsis

Tabelle 78.
(Namen aus der griechischen Literatur: 2)

Cidippe
Tirsis

Tabelle 79.
(Namen aus der römischen Literatur: 7.)

Alcmène
Amphitryon
Chrysale
Cléanthis
Mélicerte
Naucratès
Sosie

Tabelle 80.
(Namen aus der italienischen Literatur: 37.)

Alburci
Argante
Arlequin
Carle
Célie
Chorèbe
Covielle
Dapliné
Enrique
Géronimo
Géronte
Hippolyte
Horace
Léandre
Lélie
Lucile
Lucrèce
Nérine
Octave
Oronte
Pandolphe
Pantalon
Panulphe
Pierrot
Polichinelle
Ruberti
Scapin
Scaramouche
Sganarelle
Sicilien
Tartufe
Trivelin
Trufaldin
Tyrène
Zanobio
Zerbinette
Zerbino

Tabelle 81.
(Namen aus der spanischen Literatur: 17.)

Alonse
Alphonse
Alvar
Avalos
Carlos
Cynthie
Elvire
Francisque
Garcie
Ignès
Juan
Léonor
Lope
Matassin
Pèdre
Sylve
Tenorio

Tabelle 82.
(Namen aus der französischen Literatur: 156.)

Acante
Acaste
Adraste
Aegiale
Agénor
Aglante
Aglaure
Agnès
Alain
Alcandre
Alceste
Alcidas
Alcidor
Alcippe
Almanzor
Aminte
Amour
Anxarque
Andrès
Angélique
Anselme
Apollon
Arbate
Ariste
Aristomène
Arnolphe
Arsinoé
Ascagne
Aurore
Bacchus
Ballet
Le Barbouillé
Beauté
Béline
Bélise
Caliste
Célimène
Chagrin
Cléante
Cléomène
Cléon
Cléonice
Clitandre
Clymène
Colin
Comédie
Coridon
Corinne
Cyclope
Damis
Dandin
Dorante
Dorimène
Dryade
Egipan
Eliante
Elmire
Eole
Eraste
Ergaste
Eriphile
Eroxène
Euryale
Faune
Flore
Galopin
George
Gille
Guillaume
Gusman
Gros-René
Hali
Harpagon
Harpin
Hyacinte
Iphicrate
Iris
Isabelle
Isidore
Jalousie
Jeannot
Jeu
Jodelet
Josse
Jourdain
Julien
Jupiter
La Montagne
Lubin
Lucinde
Lycante
Lycas
Lycaste
Lyciscas
Lysandre
Lysidas
Marinette
Marphurius
Mars
Martine

Mascarille
Mathurine
Ménade
Ménandre
Mercure
Métaphraste
Momc
Mopse
Moron
Musique
Myrtil
Naiade
Narcisse
Neptune
Néréide
Nicandre
Nicole
Nuit
Orante
Ormin
Orphise
Palaemon
Pan
Pancrace
Pernelle
Phaène
Philène
Pilimène
Philinte
Philis
Plaisir
Polidas
Polydore
Polyxène
Posiclès
Psyché
Ris
Sabine
Satyre
Silène
Silvestre
Sostrate
Soupcon
Sylvain
Théocle
Thibaut
Timoclès
Triton
Uranie
Valère
Vénus
Vertumne
Villebrequin
Vulcain
Zaide
Zéphyre

Tabelle 83.
(Namen aus der französischen vorausgehenden Literatur: 12.)

Béline
Colin
Galopin
George
Guillaume
Harpagon
Harpin
Jeannot
Jourdain
Martine
Nicole
Sabine

Tabelle 84.
(Namen ohne literarische Herkunft: 92.)

Albert
Alcantor
Andrée
Argan
Argatiphontidas
Aristione
Armande
Bahys
Basque
Béjart
Béralde
Bobinet
Bonnefoy
Brécourt
Brindavoine
Caritidès
Cathau
Champagne
Charlotte
Chrysalde
Claude
Claudine
Cléonte
Clitidas
Criquet
Croisy
Dandinière
De Brie
Des Fonandrès
Diafoirus
Dimanche
Dorine
Dorothée
Du Bois
Duparc
Elise
Escarbagnas
Filerin
Flipote
Fleurant
Frosine
Georgette
Gorgibus
Henriette
Hervé
Jacqueline
Jacques
Jeanet
Julie
La Flèche
La Grange
La Merluche
La Ramée
La Rivière
La Rapière
La Thorillière
La Vallée
La Violette
Léonard
L'Epine
Lisette
Louis
Louison
Loyal
Lucas
Lucette
Lycarsis
Macroton
Madelaine
Madelon
Marianne
Marotte
Molière
Orgon
Perrin
Philaminte
Pourceaugnac
Prudoterie
Purgon
Robert
Sbrigani
Simon
Sotenville
Souche
Tibaudier
Toinette
Tomès
Tricotin
Trissotin
Vadius
Va-te-faire-pendre

Tabelle 85.
(Französische volkstümliche Namen ohne bestimmte literarische Herkunft: 25.)

Albert
Andrée
Charlotte
Claude
Claudine
Dorothée
Elise
Frosine
Georgette
Henriette
Jacqueline
Jacques
Jeanet
Julie
Léonard
Lisette
Louis
Lucas
Lucette
Marianne
Perrin
Robert
Simon
Thomas
Toinette

Tabelle 86.
(Andere bis dahin in der Wirklichkeit auftretende Namen: 18.)

Armande
Béjart
Brécourt
Cathau
Croisy
De Brie
Dimanche
Duparc
Flipote
Hervé
La Grange
La Thorillière
Louison
Loyal
Madelaine
Madelon
Marotte
Molière

Tabelle 87.
(Als Bühnennamen Molière eigentümliche Namen: 49.)

Alcantor
Argan
Argatiphontidas
Aristione
Bahys
Basque
Béralde
Bobinet
Bonnefoy
Brindavoine
Caritidès
Champagne
Chrysalde
Cléonte
Clitidas
Criquet
Dandinière
Des Fonandrès
Diafoirus
Dorine
Du Bois
Escarbagnas
Filerin
Fleurant
Gorgibus
La Flèche
La Merluche
La Ramée
La Rapière
La Rivière
La Vallée
La Violette
L'Epine
Lycarsis
Macroton
Orgon
Philaminte
Pourceaugnac
Prudoterie
Purgon
Sbrigani
Sotenville
Souche
Tibaudier
Tomès
Tricotin
Trissotin
Vadius
Va-te-faire-pendre

Tabelle 88.
(Theaternamen aus der italienisch. Literatur: 22.)

Arlequin
Célie
Chorèbe
Covielle
Géronte
Horace
Léandre
Lélie
Lucile
Lucrèce
Octave
Oronte
Pandolphe
Pantalon
Polichinelle
Scapin
Scaramouche
Trivelin
Trufaldin
Zanobio
Zerbinette
Zerbino

Tabelle 89.
Theaternamen aus der spanischen Literatur: 2.)

Matassin
Pèdre

Tabelle 90.
(Theaternamen aus der älteren französischen Literatur: 2.)

Colin
Jeannot

Tabelle 91.
(Theaternamen aus der zeitgenössischen französischen Literatur: 23.)

Acante
Alcandre
Angélique
Ariste
Le Barbouillé
Cléante
Clitandre
Clymène
Dorimène

Ergaste
Gille
Gusman
Gros-René
Isabelle
Jodelet
Josse
Lubin
Lysandre
Marinette
Ormin
Pancrace
Thibaut
Valère

Tabelle 92.
(Nur für das Theater geltende Schauspielernamen: 6.)

Le Barbouillé
Gros-René
Horace
Isabelle
Jodelet
Scaramouche

Tabelle 93.
(Auch in der Wirklichkeit geltende Schauspielernamen: 16.)

Armande
Béjart
Brécourt
De Brie
Cathau
Du Croisy
Duparc
Flipote
Hervé
La Grange
La Thorillière
Louison
Madelon
Madelaine
Marotte
Molière

Tabelle 94.
(Gesamtzahl der Schauspielernamen: 22.)

Armande
Le Barbouillé
Béjart
Brécourt
De Brie
Cathau
Du Croisy
Duparc
Flipote
Gros-René
Hervé
Horace
Isabelle
Jodelet
La Grange
La Thorillière
Louison
Madelon
Madelaine
Marotte
Molière
Scaramouche

Tabelle 95.
(Namen der antiken Literatur: 118.)

Acante
Acaste
Adraste
Aegiale
Agénor
Aglaure
Alcandre
Alceste
Alcidas
Alcippe
Alcmène
Aminte
Amour
Amphitryon
Anaxarque
Andrès
Apollon
Ariste
Aristomène
Arsinoé
Ascagne
Aurore
Bacchus
Caliste
Chrysale
Cidippe
Cléante
Cléanthis
Cléomène
Cléon
Cléonice
Célie
Clymène
Coridon
Corinne
Cyclope
Cynthie
Damis
Daphné
Dorimène
Dryade
Egipan
Eole
Eraste
Ergaste
Eriphile
Eroxène
Euryale
Faune
Flore
Géronte
Harpagon
Hippolyte
Horace
Hyacinte
Iphicrate
Iris
Isidore
Julien
Jupiter
Léandre
Lélie
Lucile
Lucrèce
Lycante
Lycas
Lycaste
Lyciscas
Lysandre
Lysidas
Marphurius
Mars
Mélicerte
Ménade
Ménandre
Mercure
Métaphraste
Mome
Mopse
Myrtil
Naiade
Narcisse
Naucratès
Neptune
Néréide
Nérine
Nicandre
Octave

Oronte
Palaemon
Pan
Pancrace
Phaène
Philène
Philimène
Philis
Polidas
Polydore
Posiclès
Psyché
Satyre
Silène
Silvestre
Sosie
Sostrate
Sylvain
Théocle
Timoclès
Tirsis
Triton
Tyrène
Uranie
Valère
Vénus
Vertumne
Vulcain
Zéphyre

Tabelle 96.
(Mythologische Namen: 54.)

Adraste
Aegiale
Aglaure
Alceste
Alcidas
Alcmène
Amour
Amphitryon
Apollon
Ascagne
Aurore
Bacchus
Caliste
Cidippe
Clymène
Cyclope
Cynthie
Daphné
Dryade
Egipan
Eole
Eriphile
Euryale
Faune
Flore
Hippolyte
Hyacinte
Iris
Jupiter
Léandre
Mars
Mélicerte
Ménade
Mercure
Mome
Myrtil
Narcisse
Naiade
Neptune
Néréide
Palaemon
Pan
Phaène
Polydore
Psyché
Satyre
Silène
Sylvain
Triton
Uranie
Vénus
Vertumne
Vulcain
Zéphyre

Tabelle 97.
(Namen der italienischen Literatur: 33.)

Agnès
Alburci
Angélique
Anselme
Argante
Arlequin
Arnolphe
Carle
Chorèbe
Coviello
Enrique
Géronimo
Gille
Isabelle
Jeannot
Lucinde
Pandolphe
Pantalon
Panulphe
Pierrot
Polichinelle
Ruberti
Scapin
Scaramouche
Sganarelle
Sicilien
Tartufe
Trivelin
Trufaldin
Villebrequin
Zanobio
Zerbinette
Zerbino

Tabelle 98.
(Namen der spanischen Literatur: 18.)

Alonse
Alphonse
Alvar
Avalos
Bélise
Carlos
Elvire
Francisque
Garcie
Gusman
Ignès
Juan
Léonor
Lope
Matassin
Pèdre
Sylve
Tenorio

Tabelle 99.
(Namen der französischen Literatur: 50.)

Aglante
Alain
Alcidor
Almanzor
Arbate
Ballet
Le Barbouillé
Beauté
Béline
Célimène
Chagrin
Clitandre
Colin
Comédie

Dandin
Dorante
Eliante
Elmire
Galopin
George
Gros-René
Guillaume
Hali
Harpin
Jalousie
Jeu
Jodelet
Josse
Jourdain
La Montagne
Lubin
Marinette
Martine
Mascarille
Mathurine
Moron
Musique
Nicole
Nuit
Orante
Ormin
Orphise
Pernelle
Philinte
Plaisir
Ris
Sabine
Soupcon
Thibaut
Zaide

Tabelle 100.
(Namen der vorausgehenden französischen Literatur: 16.)

Aglante
Alain
Béline
Colin
Galopin
George
Harpin
Josse
Jourdain
Lubin
Martine
Mathurine
Nicole
Pernelle
Sabine
Thibaut

Literaturnachweis.

Angot: Rôles et caractères dans les Comédies de Molière. Paris 1922.
Baluffe: Autour de Molière. Paris 1889.
Baudissin: Molières sämtliche Werke. Leipzig 1912.
Becker: Dienerrolle bei Molière. Progr. Straßburg 1890.
Bierling: Molières ausgewählte Werke. Stuttgart 1882.
Braunfels-Demmler-Duller: Molières sämtliche Werke. Aachen 1841.
Le Breton: Molière. In Petit de Julleville, Histoire de la langue et de la littérature francaise, Tome V. Paris 1900.
Davignon: Molière et La Vie. Paris 1904.
Despois: Le Théâtre francais sous Louis XIV. Paris 1874.
Donay: Molière. Paris 1911.
Doumic: Historie de la littérature francaise. Paris 1916.
Engel: Geschichte der französischen Literatur. Leipzig 1920.
Faguet: En lisant Molière. L'homme et son temps; l'écrivain et son oeuvre. Paris 1914.
Derselbe: Histoire de la littérature francaise. Paris 1913.
Fischmann: Molière als Schauspieldirektor. 1905.
Fournel: Le Théâtre au XVIIe siècle. Paris 1892.
Derselbe: Les Contemporains de Molière. Paris 1863 bis 1875.
Fritsche: Molièrestudien; ein Namenbuch zu Molières Werken. 2. Auflage, Berlin 1887.
Fulda: Molières Meisterwerke. Stuttgart-Berlin 1901.
Grenier: Histoire de la littérature francaise. Paris 1911.
Grimarest: Vie de Molière. 1705.
Hauser-Gaede-Meyer: Molière in deutscher Sprache. Berlin-Weimar 1911/12.
Hartmann: Die literarische Satire bei Molière. Diss. Tübingen 1910.
Hazard-Bédier: Histoire de la litt érature francaise illustrée. 2 Bde. Paris 1923/24.
Heiß, W.: Molières Entwicklung.
Humbert: Deutschlands Urteil über Molière. Oppeln 1883.
Junker: Grundriß der Geschichte der französischen Literatur von ihren Anfängen bis zur Gegenwart. 6. Auflage, Münster 1909.
Kapp: Die Frauengestalten in Molières Werken. Halle 1925.
Klatt: Molières Beziehungen zum Hirtendrama. Berlin 1908.
Knörich: Molières Précieuses ridicules in ihren Beziehungen zur Marquise de Rambouillet und Mlle de Scudéry. (Z. für franz. Sprache und Literatur III, S. 121—134.)
Kreiten: Molières Leben und Werke. Freiburg i. B. 1887.

Lafenestre: Molière. Grands Ecrivains Francais. Paris 1909.
Lanson: Histoire de la littérature francaise. Paris 1912.
Derselbe: Molière et la farce.
Derselbe: Choix de lettres du XVIIe siècle 9e éd. Paris 1909.
Derselbe: Manuel bibliographique de la littérature francaise moderne. Bd. 2.
Larroumet: La Comédie de Molière. Paris 1900.
Laun: Molières Charakterkomödien. Leipzig o. J.
Lindau: Molière. Leipzig 1871.
Derselbe: Literarische Rücksichslosigkeiten. Leipzig 1871.
Loiseleur: Points obscurs de la vie de Molière 1877.
Lotheissen: Molière, sein Leben u. seine Werke. Frankfurt a. M. 1880.
Derselbe: Geschichte der französischen Literatur im 17. Jahrhundert. Wien 1897.
Mahrenholtz: Molière u. seine Verhältnisse zur span. Komödie. 1878.
Derselbe: Molières Leben und Werke. Heilbronn 1881.
Mantzius: Molière, Les Théâtres, le Public et les comédiens de son temps, 1908.
Martinenche: Molière et la comédie espagnol. Paris 1906.
Matiz: Molières Tartufe und die italienische Stegreifkomödie. 1901.
Michaut: La Jeunesse de Molière. Paris 1923.
Derselbe: Les débuts de Molière à Paris. Paris 1923.
Derselbe: Les luttes de Molière. Paris 1925.
Moland: Molière et la comédie italienne. Paris 1867.
Derselbe: Molière, sa vie et ses ouvrages. Paris 1892.
Molière: Oeuvres. Amsterdam 1679.
Derselbe: Oeuvres, revues, corr. et augm. Figures en taille-douce. Paris 1682.
Derselbe: Oeuvres. Tome second. Berlin 1700.
Derselbe: Oeuvres, nouv. éd. augm. d'une vie de l'auteur et de la „Princesse d'Elide". Amsterdam 1725.
Derselbe: Oeuvres, nouv. éd. Paris 1770. Tome huitème.
Derselbe: Oeuvres. Paris 1824.
Derselbe: Oeuvres, avec de not. de tous les commentateurs, Paris, Didot 1843.
Derselbe: Oeuvres, nouv. éd. Despois—Mésnard. Collection des Grands Ecrivains de la France, 13 Vols. Paris 1873—1900.
Derselbe: Les Précieuses ridicules, Hrsg. v. W. Mangold. Leipzig 1901.
Derselbe: Les Précieuses ridicules. Hrsg. v. H. Fritsche. Berlin 1879.
Derselbe: L'Ecole des Maris, Comédie. Paris 1663.
Derselbe: Les Fâcheux, Comédie. Paris 1663.
Derselbe: Die Plagegeister. Oldenburg 1855.
Derselbe: Le tartuffe, 4. éd. Bielefeld 1860.
Derselbe: Tartüff. Übertragen v. August-Otto-Walster. Leipzig 1858.
Derselbe: Tartüff. Hrsg. von Meyer.
Derselbe: Der Mucker oder Molières scheinheiliger Betrüger Tartüffe. Breslau und Leipzig 1748.
Derselbe: Don Juan ou Le Festin de Pierre. o. J.
Derselbe: Le Misanthrope. Hrsg. v. W. Mangold. Leipzig 1894.

Derselbe: Der Arzt wider Willen. Übers. v. L. d'Outrepont. Halle 1913.
Derselbe: L'Avare. Hrsg. v. C. Humbert. Leipzig 1900.
Derselbe: L'Avare. Hrsg. v. W. Mangold. Leipzig 1879.
Derselbe: L'Avare. Hrsg. v. H. Fritsche.
Derselbe: Le Bourgeois-gentilhomme. Hrsg. v. W. Mangold. Leipzig 1893.
Derselbe: Le Bourgeois-gentilhomme. Hrsg. v. Wasserzieher.
Derselbe: Le Bourgeois-gentilhomme. Hrsg. v. C. Humbert.
Derselbe: Le Bourgeois-gentilhomme. Hrsg. v. H. Fritsche.
Derselbe: Les Femmes savantes. Hrsg. v. E. Pariselle. Leipzig 1896.
Derselbe: Les Femmes savantes. Hrsg. v. W. Mangold. Leipzig 1896.
Derselbe: Les Femmes savantes. Hrsg. v. I. Mosheim. Gotha 1898.
Le Moliériste: Revue mensuelle, publiée par Monval. Paris 1879/89.
Frères Parfait: Histoire du théâtre francais. Paris 1745/49.
Pellison: Les Comédies — ballets de Molière. Paris 1914.
Petit de Julleville: Le Théâtre en France. Paris 1889.
Rigal: Molière. Paris 1908.
Sand: Masques et Bouffons. La Comédie italienne. Paris 1860.
Schneegans: Molière. Berlin 1902.
Schweitzer: Molière und seine Bühne. Wiesbaden 1879/84.
Derselbe: Molières Tod vor 200 Jahren und sein letztes Werk: Le malade imaginaire. Wiesbaden 1873.
Soulié: Récherches sur Molière. 1863.
Souchier-Birch-Hirschfeld: Französische Literaturgeschichte. Bd. 2. Leipzig und Wien 1913.
Thierry: Le Registre de la Grange. Paris 1876.
Vollmöller: Kritischer Jahresbericht über die Fortschritte der romanischen Philol. Bd. XIII, Erlangen 1915.
Voltraire: Le siècle de Louis XIV. Hrsg. v. A. Mayer. Leipzig 1900.
Wasserzieher: Die tragischen Züge bei Molière. Neustadt-Magdeburg 1882.
Wechsler: Molière als Philosoph. Marburg 1915.
Weiß: Molière. Paris 1900.
Wershoven: Molière et le théâtre en France. Leipzig 1900.
Wolff: Molière, der Dichter und sein Werk. München 1910.

Lebenslauf.

Der Verfasser wurde am 4. Juli 1906 zu Köln a. Rh. als Sohn des Geheimrats und Direktors bei der Reichsbahn Paul Warsitz und seiner Ehefrau Margarete, geb. Krone, geboren. Er besuchte das Humboldt-Realgymnasium und das Friedrich-Wilhelm-Gymnasium zu Köln, das städt. zu Elberfeld und schließlich das König-Wilhelm-Gymnasium in Breslau, wo er im Jahre 1925 die Reifeprüfung ablegte. Nach sechssemestrigem Studium der deutschen und französischen Philologie, sowie der Kunstgeschichte in Breslau bestand er am 23. Mai 1928 das Rigorosum und hat sich anschließend der Bühnenlaufbahn zugewandt.

Gedruckt in der
Buchdruckerei Emil Hampel,
Weißwasser O.-L.